

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav obecné lingvistiky

Diplomová práce

Jana Podzimková

**Žena spisovatelka - tradiční vs. „nová“ žena v Číně a Finsku v 1.
polovině 20. století**

Woman Writer - Traditional vs. „New“ Woman in China and Finland in the First
Half of the 20th Century

Praha 2013

Vedoucí práce: Mgr. Jan Dlask, Ph.D

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu své diplomové práce dr. Janu Dlaskovi za obětavé vedení a řadu cenných rad a připomínek, kterými zásadně přispěl ke vzniku této diplomové práce, stejně jako za množství času, který nezištně věnoval konzultacím nad jednotlivými problémy a opravování mých neobratných formulací.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 30. července 2013

.....

Jana Podzimková

Klíčová slova:

Čína, Finsko, literatura, ženské spisovatelky, nová žena

Klíčová slova:

China, Finland, literature, women writers, new woman

Abstrakt:

Předložená práce se zabývá fenoménem nové ženy ve finské a čínské literatuře v prvních třech dekádách 20. století. Tento fenomén představujeme na příkladu života a díla tří čínských (Ding Ling, Ling Shuhua, Bing Xin) a tří finských spisovatelek (Aino Kallas, Maria Jotuni, L. Onerva), které se obecně jeví jako reprezentativní. V případě každé z uvedených spisovatelek nejdříve představujeme její život, který mohl mít významný vliv na její tvorbu, a posléze analyzujeme vybraná prozaická díla, v nichž se s tématem nové ženy setkáváme nejvýrazněji. V případě obou zemí se snažíme zasadit tvorbu spisovatelek do konkrétního společenského, historického a kulturního kontextu a v závěrečném srovnání se potom pokoušíme vytknout společná témata a zároveň poukázat na odlišnosti a vysvětlit důvody těchto podobností a odlišností s ohledem na společenskou a kulturní situaci v obou zemích.

Abstract:

In my thesis I deal with phenomenon of the so-called new woman in the literature of Finland and China in the first three decades of the 20th century. This phenomenon is presented on the example of the life and literary works of three Chinese (Ding Ling, Ling Shuhua, Bing Xin) and three Finnish (Aino Kallas, Maria Jotuni, L. Onerva) women writers, which seem to be the most representative. In the case of each of the above-mentioned writers I first briefly depict her life, which possibly could have influenced her writings, and then I analyze the selected literary works, in which the topic of new woman is most pronounced. I strive for setting the literary works analyzed into the concrete social, historical and cultural context of the development in both countries, and in the final part of the thesis I attempt at comparison of the similarities and differences between the topics of Chinese women writers

on the one hand and Finish on the other. I then explain reasons for the similarities and differences found with regard to the social and cultural situation in China and Finland.

Tiivistelmä:

Diplomityössäni käsittelen niin sanottua uuden naisen ilmiötä Suomen ja Kiinan kirjallisuudessa 1900-1930-luvuilla. Ilmiö esitetään kolmen kiinalaisen (Ding Ling, Ling Shuhua, Bing Xin) ja kolmen suomalaisen (Aino Kallas, Maria Jotuni, L. Onerva) naiskirjailijan elämän ja kirjallisen tuotannon kautta. Diplomityöni alussa esittelen edellä mainittujen naiskirjailijoiden elämää, joka lieene vaikuttanut heidän kirjalliseen tuotantoonsa. Tämän jälkeen analysoin heidän teoksiaan, joissa uuden naisen teema on vahvimmin esillä. Pyrin asettamaan analysoimani teokset maansa yhteiskunnalliseen, historialliseen ja kulttuuriseen kontekstiinsa. Diplomityöni viimeisessä osassa vertailen kiinalaisten ja suomalaisten naiskirjailijoiden tuotannossa käsittelemien aiheiden yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia, sekä pyrin selittämään niitä maiden yhteiskunnallisen ja kulttuurisen tilanteen avulla.

Obsah

1. <u>Úvod</u>	9
2. <u>„Nová žena“ v Číně</u>	11
2.1. <u>Postavení ženy v historii</u>	11
2.1.1. <u>Vztah ženy a literatury</u>	11
2.2. <u>Autorky a jejich dílo v kontextu 20. a 30. let 20. století</u>	14
2.2.1. <u>Májové hnutí</u>	15
2.2.2. <u>Májové hnutí a nová žena</u>	16
2.2.3. <u>Problémy nových žen</u>	17
2.2.4. <u>Témata biograficky inspirovaných děl nových žen</u>	19
2.3. <u>Spisovatelka Ding Ling</u>	21
2.3.1. <u>Život a dílo</u>	21
2.3.2. <u>Shafei nüshide riji (Deník slečny Sofie, 1928)</u>	24
2.3.3. <u>Shrnutí</u>	29
2.4. <u>Spisovatelka Ling Shuhua</u>	29
2.4.1. <u>Život a dílo</u>	29
2.4.2. <u>Virginia Woolf a Ancient Melodies</u>	31
2.4.3. <u>Otázka příslušnosti díla k literárnímu směru guixiu pai</u>	33
2.4.4. <u>Povídka Xiuzhen (Vyšívané podušky, 1925)</u>	36
2.4.5. <u>Povídka You fuqi de ren (Šťastný člověk, 1926)</u>	39
2.4.6. <u>Povídka Zhongqiuwan (Večer Svátku středu podzimu, 1925)</u>	40
2.4.7. <u>Shrnutí</u>	44
2.5. <u>Spisovatelka Bing Xin</u>	45
2.5.1. <u>Di yici yanhui (První večírek, 1929)</u>	47
2.5.2. <u>Shrnutí</u>	48

3. „Nová žena ve Finsku“	50
3.1. Postavení finské ženy v minulosti	50
3.2. <i>Uusi nainen</i> („nová žena“)	52
3.3. Aino Kallas	55
3.3.1. <i>Život a dílo</i>	55
3.3.2. <i>Barbara von Tisenhusen</i> (1923)	57
3.3.3. <i>Reigin pappi</i> (Farář z Reigi, 1926)	59
3.3.4. <i>Sudenmorsian</i> (Vlčí nevěsta, 1928)	62
3.3.5. <i>Shrnutí</i>	70
3.4. Maria Jotuni	71
3.4.1. <i>Život a dílo</i>	71
3.4.2. <i>Huojuva talo</i> (Otřásající se dům, posmrtně 1963)	81
3.4.3. <i>Shrnutí</i>	87
3.5. L. Onerva	90
3.5.1. <i>Život a dílo</i>	90
3.5.2. <i>Mirdja</i> (1908)	95
3.5.3. <i>Shrnutí</i>	102
4. Závěr	104

1. Úvod

Jedním z průvodních jevů velkých společenských změn, které zasáhly tzv. západní kulturu, stejně jako jiné oblasti světa, které s moderní západní kulturou přišly do styku, byly snahy o emancipaci žen a předefinování jejich role v nové moderní společnosti. Toto hnutí našlo svůj odraz i v rozličných složkách kultury, především v literatuře, kde se na konci 19. století a na počátku 20. století vynořuje fenomén tzv. nové ženy, tedy ženy osvobozující se z pout starých společenských struktur a rolí, které byly ženám tradičně přisuzovány, a hledající své místo v moderní společnosti.

Jak se pokusíme ukázat v předložené práci, s tímto fenoménem se setkáváme v zemích i tak od sebe vzdálených a kulturou i historií odlišných, jako bylo Finsko na straně jedné a Čína na straně druhé. Na příkladu rozboru a srovnání života a díla vybraných finských a čínských spisovatelek, které se zabývaly problematikou nové ženy, se budeme snažit vytknout podobnosti i odlišnosti v přístupu k danému problému, zasadíme je do kontextu společenského, kulturního a intelektuálního vývoje v obou zemích v pojednávaném období a na závěr se pokusíme postihnout příčiny zmíněných podobností i rozdílů. Pro tento srovnávací přístup jsme mohli využít zkušeností ze studia obou pojednávaných kultur.

Pro představení a rozbor fenoménu nové ženy v literatuře jsme si vybrali život a dílo tří finských (Aino Kallas, Maria Jotuni, L. Onerva) a tří čínských (Ding Ling, Ling Shuhua, Bing Xin) spisovatelek, které působily v prvních třech dekádách 20. století a které nejvýrazněji reprezentují fenomén nové ženy v literatuře obou zemí. Při volbě autorek jako reprezentativních pro uvedený účel jsme vycházeli z autoritativních prací L. Rojoly (1999) a W. Nienhausera (1986). Vzhledem k tomu, že těžiště předložené práce spočívá v analýze prozaických děl, spisovatelka Bing Xin, která se posléze proslavila hlavně jako básnířka, je pojednána spíše okrajově.

Práce je rozdělena do dvou hlavních částí věnovaných Finsku a Číně, přičemž na počátku každé z těchto částí nejprve charakterizujeme postavení ženy v tradiční společnosti, a dále společenský, kulturní a intelektuální vývoj od konce 19. století do meziválečného období, a to se zřetelem na projevy ženské emancipace a snah o předefinování role ženy ve společnosti.

Poté přecházíme k obšírnějšímu pojednání o jednotlivých výše uvedených spisovatelkách. Nejdříve vždy představujeme jejich život, a to poměrně detailně, protože životní zkušenosti autorek dané snahou žít v souladu s ideálem nové ženy měly často zásadní vliv na témata, s nimiž se setkáváme v jejich dílech. Následně se podrobněji zabýváme rozbořem jejich vybraných děl, ve kterých se nejvýrazněji setkáváme s problematikou nové ženy. Přitom se snažíme postihnout hlavní témata vyskytující se v analyzovaných textech, což nám pak poslouží jako základ pro obecnější srovnání v závěrečné části práce.

K přepisu čínských jmen a pojmů je v práci používáno mezinárodní transkripce *pinyin* (v české transkripci „pchin-jin“), přičemž při jejich prvním výskytu je v závorce zároveň uvedena česká transkripce, která pro českého mluvčího věrněji zachycuje čínskou výslovnost. V případě, že citujeme již vydané překlady do češtiny, zachováváme transkripci, která je uvedena v daném překladu, tedy českou. Není-li uvedeno jinak, překlady jsou autorky předložené práce.

2. „Nová žena“ v Číně

2.1. Postavení ženy v historii¹

Obecně lze říci, že v čínské patriarchální společnosti byla žena podřízená, vyloučená do „zadních komnat“, tedy do sféry privátního života, zatímco muž byl aktivní na poli veřejném. Již v *Yi jingu* (Knize proměn)² stojí, že správné místo pro ženu je uvnitř (ve vnitřních prostorách), mužovo místo je venku. Správné umístění mužů a žen naplňuje velký princip nebes a země. *Liji* (Kniha obřadů)³ dále rozvíjí teorii, že *nei* (vnitřní) a *wai* (vnější) jsou entity jak fyzické, tak symbolické: muži ani nemluví o záležitostech týkajících se vnitřku, ženy o záležitostech vnějšku (Hu 2000, 36).

V tradiční (císařské) Číně bylo studium na vzdělávacích institucích spravovaných státem a vedoucí k úřední kariéře ve státní sféře vyhrazeno výlučně pro muže. Žena se mohla pouze soukromě vzdělávat v rámci rodiny a širšího rodu. Šanci získat takto nějaké vzdělání však měly jen dívky z elitních vzdělaneckých rodin, neboť většina čínských obyvatel byla v té době negramotná a tvořili ji rolníci, řemeslníci a obchodníci. Ty dívky, které získaly vzdělání, byly vyučovány především hře na hudební nástroje, šachu, kaligrafii a malířství. Některé z nich byly také posílány do rodových škol nebo mohly studovat doma s rodiči či domácími učiteli. Pro dívky však neexistovala následná možnost získat pro rodinu jmění a slávu skrze složení státních zkoušek a úřednickou kariéru, kterou měli muži. Prvořadou povinností ženy v čínské společnosti bylo plnit předepsané úlohy v rodině jako žena, matka a snacha.

Manželství v Číně nebylo spojením dvou jednotlivců, ale spíše dvou rodin. Obě rodiny ho domlouvaly s velkým předstihem, často když snoubenci byli ještě děti, a dbaly při tom na rodinné zájmy. Od ženy se očekávalo splnění tří hlavních povinností, přičemž neúspěch v jedné z nich znamenal uvržení hanby nejen na ni, ale také na její rodiče a celý rod. Tyto povinnosti představovalo řádné vykonávání domácích prací, obstarávání potřeb manžela i starších členů rodiny a zajištění jejich pohodlí, a v neposlední řadě plození a výchova mužských potomků, čímž měla být zajištěna rodová linie a zároveň tradice uctívání předků.

¹ Pokud není uvedeno jinak, údaje uvedené v této kapitole vycházejí z Nienhauser 1986, 175-193.

² Jedná se o věšteckou příručku vzniklou pravděpodobně ve druhém tisíciletí před naším letopočtem.

³ Tato kniha je sbírkou pravidel a návodů ke správnému chování a vykonávání rituálů. Jedná se o kompilaci textů různého stáří vzniklých mezi 2. stoletím př. n. l. a 2. stoletím n. l.

Uctívání předků bylo pro zajištění rodinné kontinuity zcela zásadní a mohli jej vykonávat pouze muži; v tomto smyslu byly tedy ženy v rodině považovány za druhořadé. Hodnota ženy tedy z velké části závisela na plození dědiců.

Tento stav se odrážel i v právních a politických úkonech. Ženy většinou nemohly dědit a ekonomicky byly závislé na svém manželovi, a po jeho smrti na jeho synech, ať jejich společných, či synech ostatních manželek, pokud jich měl muž více. Účast v politice byla ženám zřídka dopřána. Také se neslušelo, aby ženy z vyšších tříd vůbec vycházely ven; po většinu života se zdržovaly v tzv. vnitřních komnatách (srov. výše), obklopeny dalšími ženskými členy rodiny. Pokud se ženy z vyšší třídy vydaly k příbuzným nebo navštívit chrám, cestovaly v nosítkách s těžkými závěsy.

Na dámy v císařském harému, z nichž mnoho bylo výborně vzdělaných, doléhala ještě větší fyzická izolace a nedostatek citových podnětů a projevů. Tento harém tvořilo velké množství žen a jediný muž, kterého mohly během svého života v paláci spatřit, byl kromě eunuchů a malých chlapců sám císař.

Okleštění mobility i povaha citového a intelektuálního vývoje čínských žen z vyšších vrstev se připisuje propojení patriarchálních a konfuciánských omezení, která kladla důraz na pořádek a jasně dané vztahy ve společnosti. Samotný konfucianismus neukládá ženě přímo podřízené postavení, avšak jeho aplikace ve společnosti k němu vedla.

Z rané Číny máme k dispozici i spisy určené pro vzdělání žen. Mohou být rozděleny na základě svého obsahu a formy do dvou kategorií: biografie žen z historie, které jsou buď hodny následování, či naopak jejich příběh má poskytnout určitou výstrahu a teoretické osvětlení ženských ctností s pravidly chování pro každodenní život. Pro první kategorii děl bylo předlohou dílo *Lienü zhuan* (Biografie příkladných žen), tradičně připisované Liu Xiangovi, konfuciánskému učenci z doby dynastie Han (Chan, 202 př. n. l. až 220 n. l.). Vzorem pro druhou kategorii bylo dílo *Nü jie* (Ponaučení pro ženy), které napsala Ban Zhao (45-116 n. l.), mravokárkyně, historička a spisovatelka (Nienhauser 1986, 177).

Za dynastie Ming (1368–1644 n. l.) a Qing (Čching, 1644-1911) neokonfucianismus⁴ velmi posílil diskriminaci žen a prohloubil propast mezi oběma pohlavími. Jeho dominantní vliv se odrazil v dílech určených pro vzdělání žen, napsaných v této době. Tato díla obsahují mnohem přísnější moralistický pohled na sexuální vztahy než díla dřívější. Zejména lze

⁴ Toto označení, s nímž se v čínské terminologii nesetkáme, používá západní věda pro oživení konfucianismu na základě mystických tradic, které probíhalo od 11. století. Významným představitelem byl Zhu Xi.

zaznamenat intenzivnější upření pozornosti na cudnost žen: vdovy se například nesměly znovu vdát, přičemž toto pravidlo bylo aplikováno i na mladé dívky, jejichž snoubenec zemřel ještě před sňatkem. Negratnost byla u žen považována za ctnost, což významně bránilo jejich intelektuálnímu vývoji. Tato představa se zakládala na víře, že gramotnost by nepříznivě ovlivnila morálku žen a tedy i jejich blaho.

Moderní badatelé poukazují na to, že čínský společenský systém ovládaný muži, který zbavoval ženy ekonomické nezávislosti, a konzervativní etika konfucianismu, která ženám odepírala vzdělání a společenský styk, společně nepřímo a samovolně způsobily zvýšenou poptávku po prostituci. Prostitutky mohly ve větší míře rozhodovat o svých životech a těšily se větší ekonomické nezávislosti, společenské mobilitě a přístupu k literatuře a umění než ostatní ženy. Také muži vítali společnost těchto relativně bezstarostných kultivovaných profesionálních společnic (Nienhauser 1986, 180).

Nicméně počínaje již dynastií Song (Sung, 960-1279) a v následujících dobách se začali objevovat učenci, většinou v opozici k oficiálnímu neokonfucianismu své doby, kteří upozorňovali na útlak žen ve společnosti⁵. Požadovali například manželskou věrnost i od mužů či uvolnění striktních omezení, která platila pro ženy. Přibližně od 17. století se začíná objevovat ve vzdělaných kruzích názor, že ženy jsou mužům rovnocenné. Vzdělávání žen a ženy píšící literaturu se stávají jistou „módou“.

2.1.1. Vztah ženy a literatury

Až na pár výjimek nebyly ženy zařazovány do kánonu klasické literární tradice, a pokud se tak stalo, jde většinou o básnířky; v oblasti filosofické a politické literatury a morálních esejů se neobjevují téměř vůbec. Studium literatury včetně znalosti poezie bylo v Číně považováno za výsadu mužů, přesto existovaly vzdělané ženské básnířky; v antologiích však zastávají marginální pozici.

V klasické čínské poezii byly ženy pojímány jako překrásné, drahocenné předměty, zdroj estetického potěšení. Žena byla zobrazována jako melancholická, něžná bytost a popisována jako okouzující ve svém smutku a roztoužení. Častým námětem básníků i básnířek byla žena, jež touží po svém muži, který je na cestách či v úřadě, nebo žena truchlící po zemřelém manželovi. Takováto žena byla vnímána jako rozkošná ve svém smutku a bezmoci. V tomto duchu psaly i ženské básnířky a - jak se vyjadřují někteří literární badatelé -

⁵ Byli to například Yuan Cai, Gui Yuguang, Yu Zhengxie atd.

nepsaly o sobě, neukazovaly ženu takovou, jaká je z jejich vlastní perspektivy, ale pouze napodobovaly mužské básníky (Dooling 2005, 76-79).

Jinými obrazy žen, týkajícími se sexuálních vztahů a emocí, jsou *femme fatale*, žena jako objekt touhy a sentimentální žena. Co se týče prvního typu obrazu ženy, historické spisy jsou plné varování před *femme fatale* - *nühuo*, což je pojem pro katastrofy způsobené ženským vlivem - které osudově převracely království a ničily města, byly synonymem pro morální úpadek a zkázu a znamenaly smrtelnou hrozbu pro životní sílu muže. Krása a sexualita žen byla tedy příčinou neštěstí muže i jejich vlastního hořkého konce. Žena jako objekt touhy se objevuje především v písních původem z prostředí kurtizán, kde nejde o platonickou či rytířskou lásku a žena není vnímána jako nedosažitelná: vystupuje spíše jako fyzický objekt. Tato milostná poezie je často situována do ložnice a vyskytují se zde popisy předmětů, jež mají působit na všechny smysly. Posledním typem zobrazení je sentimentální žena spojená se *shi you zhi* („vyjádření myšlenky v poezii“). Básník se často vyjadřuje skrze ženskou postavu, neboť se ženou jsou spojovány atributy jako výjimečná vnímavost, schopnost trpět a melancholie. Láska, manželství, sexuální vztahy a emoce s nimi spojené, nahlížené přímo z pohledu ženy, se stávají předmětem zájmu až ve dvacátých letech 20. století v rámci literatury „nové ženy“ (viz kap. 2.2.), kdy spisovatelky vyslovovaly svá práva na volnou lásku a zavrhovaly tradiční nazírání ženy jako odosobněného předmětu touhy či hrůzy (Feuerwerker 1975, 147-148).

Pokud se v minulosti objevila v literatuře sexualita muže, měla téměř státotvorný rozměr: silný a sexuálně zdatný muž představoval silný a mocný stát. Sexualita ženy, která se objevuje v literatuře až v první polovině dvacátého století, představuje hlavně vztah ženy k sobě samé, k vlastnímu duševnímu a duchovnímu vývoji: spisovatelky často popisují lesbickou lásku, ve které vlastně žena hledá sama sebe, svůj obraz.

2.2. Autorky a jejich dílo v kontextu 20. a 30. let 20. století

Ding Ling (Ting Ling), Ling Shuhua (Ling Šu-chua) i Bing Xin (Ping Sin) patří v literárních dějinách k nejvýznamnějším čínským spisovatelkám první poloviny dvacátého století. Svou spisovatelskou dráhu začaly na konci dvacátých let minulého století v rámci tzv. generace Májového hnutí. Jak již bylo uvedeno v úvodu, tyto tři čínské spisovatelky, o nichž pojednávám, psaly především svou ranou prózu v kontextu fenoménu „nové ženy“, tj.

moderní ženy osvobozené od restrikcí tradiční patriarchální společnosti, bojující s novými podmínkami, v nichž se ocitla, a se svými subjektivními potřebami, pocity a sexualitou. Tento fenomén v Číně ovlivňoval tvorbu spisovatelek především ve dvacátých a třicátých letech minulého století.

2.2.1. Májové hnutí

Májové hnutí neboli „hnutí za novou kulturu“ odstartovaly demonstrace studentů dne 4. května 1919. Mladí vzdělání Číňané požadovali, aby se Čína zmodernizovala a proměnila v silný národní stát, a protestovali proti ustanovení versailleské mírové smlouvy, jež Čínu, přestože stála na straně vítězných mocností, podle jejich mínění poškodila. Posléze byly formulovány i požadavky týkající se podoby nové literatury a jazyka. Tato generace⁶ zahájila období nové čínské literatury. Prosazovala používání hovorového jazyka na úkor klasické čínštiny, která byla podle představitelů Májového hnutí mrtvá a nemohla zprostředkovat reálný život (Fairbank 2004, 305-308).

Významně se změnila hierarchie literárních žánrů. Poezie ztrácela svoji privilegovanou pozici, preferován začal být román a povídka. Zavedené estetické normy byly narušeny a v literatuře se mísily dříve neslučitelné prvky: zahraniční i domácí, formy dosud vnímané jako literární i neliterární, „nízké“ i „vysoké“. Ústředním fenoménem literárního života se stalo hojné překládání zahraniční literatury, tzv. reorganizace románu a vznik povídky nového typu. Kromě vypravěče v er-formě se poprvé objevil vypravěč v ich-formě, komplikovaný epizodický děj se změnil na jednotný, tradiční chronologický narativ mohl být nahrazen nechronologickým. V protikladu k mingským a qingským románům⁷ s velkým množstvím postav se jich v moderním románě objevuje jen několik a pozornost je zaměřována na psychiku individuálních hrdinů. Oblíbeným žánrem byl také esej, pojímaný však oproti minulosti jako formálně nespoutaný útvar výrazně osobního ladění⁸ (Dooling 2005, porůznu).

⁶ Jako ostatní představitele tohoto pokolení lze uvést spisovatele jako Lu Xun, Zhou Zuoren, Mao Dun, Shen Congwen, Lao She, Ye Shengtao a tak dále.

⁷ Dynastie Ming (1368–1644 n. l.) a Qing (Čching, 1644-1911). (viz též kap. 2.1.)

⁸ V minulosti (do roku 1904) byl takzvaný osmičlenný esej základní součástí úřednických zkoušek a podléhal velmi přísným formálním pravidlům (Hucker 1985, 80, 93, 359). Právě tento formalismus podrobovala generace Májového hnutí ostré kritice.

Autoři i autorky povídek a románů se snažili co nejvěrněji popisovat realitu a hledali inspiraci u evropského realismu 19. století. Jejich styl se vyznačoval objektivním popisem a zájmem o společenské poměry. Jejich výrazu byl však blízký i romantismus a v případě některých autorů také symbolismus. Zároveň někteří experimentovali s různými druhy forem, zcela novými náměty, nelineárním vývojem děje a dalšími aspekty (Dooling 2005, porůznu).

Hlavní reformista konce císařství a začátku republiky Liang Qichao (1873-1929) dával do vzájemného vztahu sílu národa se vzděláním žen, slabost národa spojoval s nedostatkem vzdělání pro ženy. Vícekrát odkazoval na postavu ženy jako na zdroj síly jeho nacionální program *xinmin*, neboli vytváření nových lidí (Hu 2000, 3).

2.2.2. Májové hnutí a nová žena

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století vzniklo mnoho periodik, která se věnovala přímo ženským otázkám. Jednalo se o nezávislé politické publikace od žen a pro ženy. Ty však nikdy nevycházely příliš dlouho následkem politické cenzury i nedostatku financí. Autorky se snažily užívat hovorový jazyk založený na severním dialektu, často nepřesně označovaném jako mandarínština, aby tak oslovily co nejširší vrstvy. Zatímco dříve se ženy mohly věnovat maximálně poezii, nyní se jim otevřely nové možnosti na poli nejrozličnějších literárních forem. Jako ideální forma pro oslovení co nejvíce lidí se ukázala být beletristická próza; ve feministické literatuře se stala populární především *tanci* - orální, poeticko-narativní forma, jež díky ústnímu podání nejúčinněji působila na obyčejné, často negramotné ženy (Dooling 2005, 44-45).

Ženské spisovatelky získávaly na důležitosti. Na konci vlády dynastie Qing (1644-1911) začaly ženy více volat po svých právech a postupně získávaly lepší přístup ke vzdělání i k profesnímu uplatnění. Ve dvacátých letech se již objevila první generace vzdělaných sebevědomých žen, politicky uvědomělých, které měly v osobní a politické rovině větší možnost volby než dříve. Týkalo se to především městských středních a vyšších vrstev, čímž vznikl již zmíněný fenomén tzv. nové ženy (*xin nüxing*) (Dooling 2005, porůznu).

Na přelomu století nebyl ještě pojem *xin nüxing* neboli *xin funü* rozšířený. Nejrozšířenějším termínem byl *xin nüjie*, nový svět žen. První použití termínu *xin funü*, které

dohledala autorka Hu Ying, je z července 1918. Spisovatel, filozof a diplomat Hu Shi (1891-1962) ho překládá přímo z angličtiny ve své přednášce *Meiguo de funü* (Americké ženy), přednesené na Pekingské ženské pedagogické univerzitě. Hu Shi popisuje novou ženu jako tu, která nosí neobvyklý oděv a dlouhé rozevláté vlasy, jejíž jazyk je radikální a má sklon k extrémnímu chování. Nevěří v náboženství a nechce se podřizovat tradičním konvencím (*lifa*). Má hluboké myšlenky a udržuje vysoké morální standardy (Hu 2000, 208).

Tyto nové ženy měly značný vliv v sociální, politické a kulturní sféře dvacátých a třicátých let. Na poli literatury se začaly uplatňovat spisovatelky, novinářky, překladatelky, editorky, esejistky či literární historičky. Tvůrkyně experimentovaly s literárními formami a žánry, aby docílily změny kulturního vnímání genderových rozdílů a dominance. Také mužští realističtí spisovatelé Májového hnutí, například Lu Xun, Ye Shengtao, Mao Dun, Ba Jin a tak dále, prezentovali často „novou ženu“ jako klíčovou literární postavu. Vyprávění je však u nich nahlíženo z pozice muže: jde v něm spíše o vyjádření jeho pocitů, přičemž žena působí jen jako katalyzátor vyjádření hloubky mužovy vlastní komplikované subjektivity v době na prahu modernity (Dooling 2005, 71-72).

Intelektuálové Májového hnutí poukazovali na postavení čínských žen jako na jasný symptom čínského zpátečnictví a překážku národní modernizace; paralely hledali u nedávno importovaných teorií Johna Stuarta Milla, Augusta Bebela a Bedřicha Engelse. Této problematice se věnoval především vlivný časopis *Xīn Qīngnián* (新青年, „Nové mládí“), vycházející též pod názvem *La Jeunesse*, který často publikoval články kritizující konfuciánskou genderovou ideologii i články o „emancipovaných“ ženách jako Alexandra Kollontai, Sophia Perovskaya, Emma Goldman a Ellen Key, a rovněž překlady soudobých spisovatelek jako Kathrine Mansfield. Roku 1918 bylo celé jedno číslo věnováno práci Henrika Ibsena, jehož Nora se stala symbolickou hrdinkou jak pro emancipaci žen, tak pro osvobození čínského mládí od konfuciánské morálky. (Dooling, Torgeson 1998, 13)

2.2.3. Problémy nových žen

Začínající žena spisovatelka v Číně bojovala s absencí příslušné tradice; tradice existující byla plná mužských předsudků ohledně toho, jak má žena cítit a myslet. Pozitivními vzory minulosti, jak bylo řečeno, byly moudré matky a ctnostné ženy nebo vdovy, věrné mužům a podporující je. Moderní žena musela tyto modely odvrhnout a najít novou identitu sama sebe jako ženy.

Roku 1923 přednesl známý spisovatel Lu Xun přednášku na Pekingské ženské pedagogické univerzitě (Beiping nüzi shifan daxue 北平女子师范大学) s názvem „Co se stane, když Nora odejde“. Tuto otázku si kladlo mnoho žen - intelektuálek Májového hnutí. Přednáška pojednávala o frustraci žen, které se obětují ideálům moderního manželství a kariéry, aby pak zjistily, že být „novou ženou“ s sebou nese obtíže a zklamání. Vycházela z deziluze vzdělaných mladých žen, které se obrátily proti společenským konvencím a svým vlastním rodinám, aby získaly vzdělání a vzaly si muže z čisté lásky, aby poznaly, že život po tomto „vítězství“ není tak růžový, jak si představovaly. Lze pravděpodobně říci, že za emancipační rétorikou Májového hnutí se tak skrývaly tradiční předpoklady ohledně ženina místa ve společnosti (Dooling, Torgeson 1998, 17).

Ve dvacátých letech měla první generace vzdělaných a politicky uvědomělých žen vysoká očekávání co se týče restrukturalizace genderových vztahů a rolí, realita však byla jiná. Ženy byly usazené v rodinném životě a čelily velkým těžkostem při prosazování se ve veřejném životě, a to kvůli omezeným profesním možnostem, které jim neumožňovaly dostatečnou seberealizaci. Mnohá z těchto očekávání vycházela již z feministických názorů z doby pozdních Qingů z přelomu století, přičemž tehdejší feministky také usilovaly o společenské osvobození žen pomocí práce. Neměly ale na mysli práci v továrně, kde ženy nakonec nejvíce našly uplatnění, a kromě toho, že zde musely čelit stejným sociálním problémům jako dělníci - muži, byly ještě navíc nuceny bojovat proti nerovné mzdě, nedostatku mateřské dovolené a tak podobně. Z těchto důvodů se od roku 1921 začaly postupně některé feministky spojovat s komunistickou stranou a začleňovat do analýzy útisku žen také pojem třídy (Dooling 2005, porůznu).

V roce 1930 byla v Šanghaji založena Liga levicových spisovatelů. Její členové usilovali o to, aby literatura měla větší dosah než jen po městskou inteligenci, pro kterou byla podle nich určena literatura Májového hnutí, a chtěli oslovit širší masy. Debatovali o tom, jak by měl vypadat proletářský román, i když jich ve skutečnosti sami větší množství nevyprodukovali. Mnoho dalších spisovatelů mimo ligu se obrátilo k levicově zaměřené literatuře. Také některé ženské spisovatelky se přidaly k lize. Literární tvorba „nových žen“ tak nadále vzkvétala i ve třicátých letech, bok po boku levicové kultury: byly například nově zakládány feministické časopisy (Dooling 2005, porůznu).

Liberální křídlo feministek zaměřilo svůj zájem na nově vzdělané mladé ženy střední a vyšší třídy ve městech. Tyto ženy řešily například otázky typu jak se finančně zaopatřit poté, co deklarovaly nezávislost na chráněném životě v tradiční čínské konfuciánské rodině, dále

kteře profese jim nejlépe vyhovují, jak nalézt rovnováhu mezi péčí o domácnost a novými veřejnými rolemi, a v neposlední řadě etické a psychologické důsledky sexuální svobody. Ve své literární, novinářské a osvětové činnosti rozvíjely témata, která již otevřelo Májové hnutí, jako odmítnutí tradičního manželského uspořádání, kdy žena je podřízená muži, upřednostňování manželství založených na lásce před manželstvím domluveným rodinou, či zaměření tvůrčího potenciálu ženy na profesní kariéru. Vycházely četné články na téma manželství a rozvodu, sexuální morálky, prevence početí dítěte, mateřství a kontroverzního postavení svobodných žen (Dooling 2005, porůznu).

Ze všech sociálních a politických otázek dvacátých a třicátých let tak byla jednou z nejpozoruhodnějších právě tzv. ženská otázka (*funü wenti*). Byla hojně probírána v tisku: vznikaly knihy na toto téma, překládala se díla evropských a japonských feministek, život ženy jako hlavní námět se objevuje v beletrii, na divadle a posléze i ve filmu. Lepší přístup ke vzdělávání a nové profesní možnosti měly za následek to, že ženy byly více schopny vyjadřovat se k mnoha tématům, mj. právě k ženské otázce.

Alternativní pohled na ženskou otázku představovala tzv. problémová literatura 20. a 30. let 20. století pojednávající o společenských problémech v Číně obecně, v níž je problém patriarchálního útisku žen nahrazen problémem tradice, která měla tyranizovat muže i ženy stejně. Ženské problémy byly pouze jednou z mnoha položek širšího problému tradice a vycházelo se z toho, že pokud bude eliminována tradiční kultura, problémy žen by se měly také automaticky rozplynout - tak zněla logika těchto autorů (Shih 2001, 204).

2.2.4. Témata biograficky inspirovaných děl nových žen

Jak již bylo uvedeno výše, ve dvacátých letech se začínají ženy profesně uplatňovat v literatuře nejen jako spisovatelky, ale také jako překladatelky, novinářky a tak dále. V jejich literárních dílech se projevuje tematika sexuální a ekonomické emancipace žen a převládá použití subjektivních forem narativu jako jsou beletristické deníky a dopisy, což souvisí se silnou potřebou sebevyjádření a snahou o spontánní, upřímnou zповěď. Vyjádření citů převládalo nad dějem, hojně se využívala ich-forma a uvolněnější forma vyprávění⁹. I když v oblasti kulturního života ovládli genderové debaty především muži, trvaly nové ženy na důležitosti vyslovení svých vlastních analýz a svých řešení současné nerovnoprávnosti

⁹ Oproti sevrěnému stylu osmičlenného eseje - viz poznámka pod čarou číslo 8.

pohlaví. To umožňovaly právě sebereflexivní textové formy jako dopisy a deníky, v nichž mohl probíhat proces sebeanalýzy a sebeinterpretace moderní ženy. Dominantní bylo zmíněné nové zaměření na vnitřní prožívání, emocionální a psychologické zkušenosti. Tato literární introspekce se projevovala různými způsoby; co měly však spisovatelky společné, bylo intenzivní zabývání se „subjektivním já“. Vycházelo množství autobiografických a poloautobiografických děl. Osobní život spisovatelek zajímal jak kritiky, tak čtenáře, neboť se v jejich chápání promítal do jejich tvorby. Kritici často jejich tvorbu interpretovali a hodnotili právě na bázi biografických kritérií, což je tradiční přístup čínské literární kritiky. Někteří zastávali názor, že ženy pouze zapisují zkušenosti z osobního života, což posléze vyústilo v útoky levicových kritiků proti stylu autorek Májového hnutí. Autorky byly kritizovány za to, že je údajně zajímají plytká a povrchní témata, místo aby psaly o nešvarech společnosti a burcovaly národ k odboji proti sociálnímu útlaku (Dooling, Torgeson 1998, 30).

Jak se ve 30. letech zvyšovala gramotnost a zaměstnanost žen, zvyšovala se i jejich kupní síla a zájem o literaturu na téma nová žena a došlo k popularizaci a komodifikaci nové ženy. Ženská spisovatelka, „*nǚzuojia*“, se stala jakousi podstatou nové ženy. To se projevuje také v nové čínské kinematografii, kde je nová žena - spisovatelka častou hrdinkou (např. *Xīn nǚxìng* 新女性, „Nová žena“, 1935 s Ruan Lingyu). Spisovatelky se staly též terčem bulvárního tisku a předmětem poptávky po intimních detailech z jejich života, jakýmsi veřejným zbožím (Dooling, Torgeson 1998, 30).

Spisovatelky - „nové ženy“ často do svých děl obsazovaly nekonvenční hrdinky, které odmítají sjednané sňatky a tradiční povinnosti vůči konfuciánské rodině, avšak vyznačují se hlubokou rozpolceností co se týče moderních sexuálních vztahů, a opatrností vůči potencionálnímu nebezpečí, které doktrína „volné lásky“ znamená pro nově osvobozenou ženu. V jejich povídkách skončí často postavy žen, které vstupují do moderních vztahů, v nichž hledají citovou, intelektuální a sexuální oporu, jako zklamané nebo zcela zničené.

Yi-tsi Mei Feuerwerker ve své studii připisuje ponurou vizi, která prochází prózou nových žen, osobně prožité hluboké deziluzi mnoha mladých autorek. Zhroucení starých struktur jim umožnilo vyrazit do otevřeného světa, kde zjistily, že již nejsou utiskovány starým systémem, avšak ocitly se v nejistém a nechráněném postavení jako neméně zranitelné. Například Ding Ling (viz kap. 2.3.) žila v chudých poměrech v Pekingu a Šanghaji a prošla několika neúspěšnými pracovními zkušenostmi, než se rozhodla pro kariéru spisovatelky. I mnohé z dalších spisovatelek čelily značným těžkostem v osobním životě (Feuerwerker 1975, 143-168).

Dalším tématem děl těchto spisovatelek se stává pokrytectví „nových“ manželů, kteří se tváří, že chtějí moderní reformované manželství, ale jde z jejich strany jen o přetvářku. Tato díla se zabývají problémem moderních mladých žen, které původně zastávaly myšlenky feminismu, ale nechají se svázat manželem či bohatstvím a postavením nabytým skrze manželství. Neméně důležitým tématem jsou svobodné ženy, které se vzdají manželského života, aby se věnovaly své kariéře. Zůstat neprovdaná je osobní, svobodná, avšak často těžká volba žen, které chtějí věnovat svůj život něčemu víc než jen jednomu muži. Díla ženských spisovatelek pojednávala také o politické angažovanosti, kdy se například hrdinka oddala politické či sociální revoluci, ale čekalo ji zklamání a deziluze, poznání, že revoluční kultura může být stejně utiskující, plná korupce a dekadence jako tradiční společnost obecně. Dalšími tématy byly například nechtěné těhotenství, sexuální obtěžování, nevěra či rozvod (Feuerwerker 1975, 143-168).

2.3. Spisovatelka Ding Ling

2.3.1. Život a dílo

Ding Ling (1904-1986), jež se vlastním jménem jmenovala Jiang Bingzhi, se narodila ve zchudlé rodině džentry¹⁰ v provincii Hunan, jejíž členové byli za dynastie Qing císařskými úředníky. Postavení rodiny v době jejího narození rychle upadalo, mnoho členů rodiny užívalo opium a otec Ding Ling zemřel, když jí byly tři roky. Zanechal její matce mnoho dluhů a starost o dvě děti. Matka Ding Ling však byla zřejmě silná a samostatná žena. Nastoupila do učitelského ústavu a po jeho absolvování založila základní školu, kterou sama úspěšně vedla a do které chodila také její dcera. Matka Ding Ling velmi ovlivnila; později o ní dcera napsala nedokončený román nazvaný lakonicky *Matka* (*Muqin*, 1933). Zřejmě také pod jejím vlivem se Ding Ling brzy začala zajímat o práva žen v Číně a revoltovala proti

¹⁰ Pojmenování specifické čínské společenské vrstvy: jednalo se o rodiny z vyšších společenských kruhů, které držely půdu i tituly a jejichž mužští členové získali po složení státních zkoušek i některý z titulů akademických. Prestiž rodiny rostla spolu s vyšší úrovní státní zkoušky. Dominantní postavení příslušelo mužům, kteří vykonávali veřejné funkce a hráli důležitou roli v administrativě a v politice. Toto pojmenování zahrnuje politický i ekonomický aspekt.

společenským a literárním konvencím. Když se v jejím rodném městě začaly šířit myšlenky Májového hnutí, ostříhala si vlasy na znamení protestu proti tradičním zvyklostem, již ve třinácti letech vedla demonstraci požadující rovnoprávnost žen, učila počty ve večerní škole pro chudé a s pomocí matky také zrušila manželství, které jí bylo dohodnuto rodinou (Alber 2002, Nienhauser 1986, Doleželová-Velingerová 1989, Dooling, Torgeson 1998, porůznu).

V roce 1920 Ding Ling opustila domov a přestěhovala se do Šanghaje, kde byla soustředěna většina intelektuálů té doby a kde chtěla žít jako svobodná žena. Projevovala zájem o malbu, literaturu a také o dráhu herečky. V Šanghaji nedokončila střední školu a v roce 1924 se přesunula do Pekingu, kde měla v úmyslu nastoupit na univerzitu. V Pekingu se Ding Ling také pokusila stát herečkou, což se jí nepodařilo, ale tento pokus jí posloužil jako materiál k první povídce *Meng Ke* (梦珂, Meng Ke, 1927), ve které mladá žena objevuje svou sexualitu v nelítostném prostředí města plného bohatých mužů. V Pekingu se také seznámila se svým budoucím manželem, začínajícím básníkem Hu Yepinem. Společně se přestěhovali zpět do Šanghaje, kde se jim v roce 1930 narodil první syn. Hu Yepin vstoupil do Ligy levicových spisovatelů (viz kap. 2.2.) a stal se aktivním členem Komunistické strany Číny¹¹. V lednu 1931 byl zatčen a posléze popraven Kuomintangem spolu se čtyřmi dalšími spisovateli. Pod vlivem této události Ding Ling sama vstoupila do komunistické strany a stala se redaktorkou jejího literárního časopisu. Její tvorba se také politizovala; zatímco dříve psala introspektivní povídky o dilematech mladých žen, jež se odpoutaly od tradičních společenských pravidel, nyní se začala věnovat tematice stávkujících továrních dělníků, uvědomělých rolníků, sociální nespravedlnosti a nadcházející socialistické revoluce. Stala se známou jako revoluční spisovatelka (Alber 2002, Nienhauser 1986, Doleželová-Velingerová 1989, Dooling, Torgeson 1998, porůznu).

V květnu roku 1933 v době občanské války byla zatčena Kuomintangem a přesvědčována ke spolupráci s ním. O jejím osudu po zatčení nebylo nic známo, předpokládalo se, že byla mučena a snad i popravena. Z toho důvodu se na mnoha místech Číny konala vzpomínková čtení, byly jí skládány pocty a vycházely nové edice jejích děl. Ding Ling, která byla dosud naživu, se však v roce 1936 podařilo záhadným způsobem uprchnout do pohraničí severozápadní Číny, kde měla v té době základnu komunistická

¹¹ V roce 1921 byla založena Komunistická strana Číny, která v roce 1922 uzavřela dohodu s již dříve existující vládní stranou Kuomintang; nicméně v roce 1927 došlo k roztržce, která vyvrcholila masakrem komunistů v Šanghaji na příkaz vůdce Kuomintangu Čankajška. Od této chvíle mezi Kuomintangem a KS Číny přetrvávalo válečné napětí přerušené pouze účelovou aliancí proti japonské invazi do Číny. Po druhé světové válce opět vypukla občanská válka, která skončila vítězstvím KS Číny v roce 1949 a ustavením Čínské lidové republiky. Kuomintang v čele s Čankajškem se stáhl na Tchajwan (Fairbank 2004, 316-383).

strana. Byla uvítána jako hrdinka a Mao Zedong (Mao C'-tung)¹² složil na počest této události dvě básně. Během protijaponské války (1937-1945) zorganizovala Ding Ling divadelní hereckou společnost a objížděla s ní zaostalé horské vesnice, aby v nich povzbudila jednotného bojového ducha proti japonské agresi. Důležitým členem skupiny byl i spisovatel Chen Ming, o dvanáct let mladší než ona, kterého si navzdory velké kritice okolí, především z důvodu velkého věkového rozdílu, v roce 1942 vzala za muže (Alber 2002, Nienhauser 1986, Doleželová-Velingerová 1989, Dooling, Torgeson 1998, porůznu).

Posléze se autorka dostala do otevřeného konfliktu se stranou, neboť nesouhlasila s tím, že literatura má pouze podporovat kolektivní cíle s jejich světlými stránkami a má se vystříhat negativní kritiky. Publikovala několik článků, ve kterých kritizovala realitu života v Yananu¹³, zejména postavení žen, které se sice změnilo, ale v podstatě ne o mnoho k lepšímu. Mao Zedongem uspořádané „Yananské rozhovory o literatuře a umění“¹⁴ v roce 1942 byly z velké části namířené proti Ding Ling a dalším spisovatelům, proto Ding Ling podstoupila veřejnou sebekritiku a další dva roky nic nepublikovala. Po této přestávce začala psát zcela v rámci stranické linie, stala se přední kulturní a literární osobností a vedla zahraniční delegace do Sovětského svazu, Maďarska a také Československa. V roce 1951 získala Stalinovu literární cenu za román o pozemkové reformě *Taiyang zhao zai Sangganhe shang* (*Slunce svítí na řeku Sanggan*, 1948) (Alber 2002, Nienhauser 1986, Doleželová-Velingerová 1989, Dooling, Torgeson 1998, porůznu).

Její postavení jako prestižní spisovatelky však ani nyní nemělo dlouhého trvání, v roce 1957 se stala terčem „kampaně proti pravičákům“¹⁵, mj. pro údajnou sexuální nevázanost, jejímž důkazem měly být její rané povídky (např. *Meng Ke*, či *Deník slečny Sofie*, viz kap.2.3.2.). Jedna z kritik vůči její osobě hovořila o tom, že se nezbavila raných individualistických tendencí a že je stále „ztělesněním duše slečny Sofie“, buržoazní představitelky jedné z prvních svých povídek (Feuerwerker 1977, 294). Její zaujetí sexem

¹² Mao Zedong (1893-1976) bojoval v čele Komunistické strany Číny v občanské válce proti Kuomintangu a po vítězství komunistů v roce 1949 se stal jakožto předseda Komunistické strany Číny vůdcem celé nově vzniklé Čínské lidové republiky, jímž byl až do své smrti. Ačkoliv byl krutým diktátorem, jemuž je dávana za vinu smrt mnoha milionů lidí, v Číně se dosud těší velké úctě a zařadil se dokonce v rámci čínského synkretismu mezi lidová božstva (Fairbank 2004, 318, 358-373).

¹³ Za války centrum komunistické strany. „Hlavní město“ tzv. osvobozených oblastí, neboli oblastí ovládaných Komunistickou stranou Číny (Fairbank 2004, 353-358).

¹⁴ Důležitý přelom v historii čínské literatury: Mao Zedong ustanovil literaturu a umění jako podřízené politice a požadoval právo strany na řízení, kontrolu a zasahování do literárního života. Na další desetiletí tak byla literatura zcela podřízena straně a v tomto smyslu přísně cenzurována. Strana určovala, jaké žánry, formy a náměty mohou být používány. Literatura měla být optimistická ve stylu socialistického realismu podle vzoru Sovětského svazu (Fairbank 2004, 367).

¹⁵ Jedna z kampaní vyhlášených Mao Zedongem. V roce 1957 při ní došlo k pronásledování intelektuálů: Mao se chtěl zbavit všech, u kterých si nebyl jist loajalitou, a přál si vychovat novou generaci intelektuálů z dobrých proletářských rodin, naprosto oddaných straně (Fairbank 2004, 408-411).

bylo nahlíženo jako odraz buržoazní dekadence a nihilismu. Oddávání se sexuálním fantaziím bylo navíc podle oficiální rétoriky jakýmsi opiátem pro mladé, kvůli kterému by mohli zcela zapomenout na třídní boj reálného života. Její hledání sebejistoty bylo zase považováno za pouhou sobeckou touhu manipulovat muži, protože, jak tvrdila oficiální ideologie, fakta již dávno ukázala, že osvobození žen potlačuje reakcionářská třída, ne muži obecně (Feuerwerker 1977, 300).

Po vlně masové kritiky byla Ding Ling nakonec v roce 1958 vyloučena ze strany, poslána na pracovní převýchovu na sever Číny a posléze uvězněna. Od roku 1958 nebylo znova o jejím osudu nic známo, nevědělo se ani, zda je naživu, její dílo nesmělo být publikováno a na veřejnosti nesmělo být zmiňováno její jméno. Až v roce 1979, tři roky po smrti Mao Zedonga, byla oficiálně rehabilitována a mohla se vrátit ke spisovatelské práci. Psala kritické eseje, povídky a vzpomínky na své přátele, z nichž mnoho zemřelo ve vězení. Několikrát navštívila Spojené státy americké, kde realizovala hostující přednášky.

2.3.2. *Shafei nüshide riji* (Deník slečny Sofie, 1928)

Ding Ling ve svých raných povídkách zkoumá dilemata mladé ženy, která se odpoutala od tradičních společenských struktur a konvenčního způsobu chování a ocitla se na okraji společnosti, sama proti světu vnímanému jako nepřátelský.

Ženy v době Májového hnutí získaly nové svobody, odpoutaly se od tradičních autorit, ale často zjistily, že ekonomicky jsou nadále závislé na rodině. Nemohly se osamostatnit tak, jak by chtěly, také jejich hledání čisté lásky bylo často neúspěšné. Mohly být osvobozeny od institucionalizovaného útisku otců a manželů, ale staly se tím zranitelnější vůči bolesti a zradě způsobené milenci či jejich vlastními proměnlivými emocemi. To je také případ slečny Sofie z povídky *Deník slečny Sofie* z roku 1928.

Charakteristiky postav v této povídce a prostředí, v němž se pohybují, jsou typické pro dílo Ding Ling mezi lety 1927 a 1929; jsou to mladé ženy, které mají zřídka čínské příjmení nebo vlastní jméno, ale přebírají západní jména jako Sofie, Isa nebo Lina. Často jsou zchudlé nebo nemocné, přežívají v anonymitě a nejistotě ve skulinách ohromného, beztvareho města.

Žijí na okraji, ač oproštěné od institucionalizovaných omezení manželství, práce nebo školy. Jejich nejistota a osamocení vychází z toho, že opustily tradiční omezený styl života čínské ženy; ekonomicky, ale i morálně a duchovně jsou jen samy za sebe. Ve své neformální, anarchistické existenci však neustále zjišťují, že když čelí samy světu, musí se také utkat se sebou samými. Sofiin způsob života je ještě nekonformnější než u ostatních hrdinek, protože jí její vážná choroba brání v tom, aby se zapojila do nějakého běžného zaměstnání, a vynucená zahálčivost v ní podporuje nezodpovědné chování, jež se vzpírá tradičním pořádkům ve společnosti (Doleželová-Velingerová 1989, 47).

Jak již název napovídá, povídka je psána formou deníku a vypravěč je v první osobě. V čínské literatuře v minulosti netradiční ich-forma se v této době objevuje jako projev inspirace západními modely, například velmi populárním překladem *Utrpení mladého Werthera* (Johann Wolfgang von Goethe, 1774) z roku 1928, který vypracoval slavný spisovatel Guo Moruo (1892-1978). V tradiční čínské literatuře si vypravěč udržoval odstup od příběhu, který vyprávěl a komentoval. Nyní již vypravěč není jen nezúčastněný pozorovatel, ale stává se součástí příběhu. Námětem vyprávění nejsou pouze vnější události, ale i reakce jedince na ně, uvědomování si sebe sama ve střetu se světem mimo sebe, a pozornost se tak přesouvá na vnitřní život hrdiny. Podobně hrdinky Ding Ling jsou obětmi svých ambivalentních reakcí na dění kolem sebe (Feuerwerker 1977, 291).

Ve dvacátých letech 20. století se v Číně zvyšuje zájem o autobiografický žánr (viz též výše), díky čemuž dochází k rozmachu autobiografií, deníků, dopisů a zpovědí. Tento vývoj byl důsledkem „objevu“ psychologie, uznání individualismu a literárních směrů Západu, zejména expresionismu a romantismu. Jak již bylo zmíněno, v literatuře Májového hnutí byl oblíbeným žánrem i realismus, který měl odhalovat společenská zla, a tak vychovávat národ. Podle názoru Ng jsou v případě mužských autorů díla psána z hlediska jimi ovládané dominantní společnosti, v níž jsou ženy reflexemi touhy a ideálu. Vypravěč jako subjekt v tomto žánru vynáší morální soudy nad objekty svého všudypřítomného pohledu. Spisovatelka Chen Hengzhe jako jedna z prvních v díle *Yiri* (Jeden den, 1917) zcela vynechává subjekt; povídka se skládá pouze z promluv lidí, a tak obchází tradici realistického stylu psaní. Tím inspirovala ženské autorky Májového hnutí k hojnému používání přímé řeči a posouvání subjektu z jedné osoby na druhou. Pohled vypravěče se tak stále mění a dochází k simulaci mluvy v kontrastu k realistické snaze o objektivní odstup, což je plně v souladu s výše uvedeným zaměřením na vnitřní život hrdiny. Autorky využívají ich-formy a svými promluvami protagonisté vyjadřují vnitřní realitu („neixin“). Dříve se tradičně žena stávala

předmětem pohledu muže, v *Deníku slečny Sofie* je zajímavé, že je zde „přehozen“ subjekt a objekt: muž je objektem ženiny touhy (Ng 2003, 36).

V této povídce Ding Ling podává popis přecitlivělé mladé ženy onemocněné tuberkulózou, která se bláznivě zamiluje do mladého muže Ling Jishiho s překrásným zevnějškem, ale opovržením hodnou duší. Poprvé v čínské literatuře se tu objevuje velmi otevřený a vášnivý popis sexuálních fantazií mladé ženy. Podle obecného názoru literární kritiky je tu také velmi odvážně a citlivě zobrazena její psychologie. Sofie se oddává horečnatým fantasiím o fyzické lásce, ale v důsledku protichůdných pocitů touhy a hrdosti se chová zvráceně, nepředvídatelně, čímž podkopává své úsilí získat muže, který ji okouzluje. Bitva protikladných impulzů vyvrcholí polibkem, který je pro ni zároveň vítězstvím i ponížením. Vítězstvím v tom smyslu, že docílila toho, po čem toužila, ale zároveň ponížením, neboť nad ní zvítězily její sexuální pudy, čímž ponížila sama sebe. Sofie je tímto krásným mužem silně přitahována, touží po něm, ale zároveň si uvědomuje, že má špatný charakter a že jejích citů není hoden.

Sofie se izolovala od okolí a žije v přesvědčení, že brzy zemře. Její chování působí nejživějším dojmem, když ji ostatní opečovávají. V jejím chování se však skrývá jistá ambivalence, neboť čím více se jí ostatní přiblíží, tím více se Sofie snaží od nich udržet odstup, což se projevuje zejména v jejím vztahu k mužům (Alber 2002, 57-59).

Období, které deník pokrývá, je datováno od 24. prosince do 28. března. Sofie žije sama v Pekingu, léčí se ze své nemoci a je tedy stále doma, čeká, až se oteplí, aby jí pominul kašel a ona mohla začít normálněji žít. Má tři věrné přátele, z nichž Wei Di je do ní zamilovaný, zatímco Yu Fang a Yun Lin tvoří mladý pár, díky němuž se seznámí s krásným, vysokým mužem jménem Ling Jishi. Lásku od Wei Diho nedokáže Sofie přijímat, neboť má pocit, že jí ve skutečnosti nerozumí. Je však ráda, že jí tento nápadník dělá společnost, neboť nechce být sama. Svým přátelům Yu Fang a Yun Linovi se směje, že se neodvažují začít spolu bydlet, což by znamenalo spolu sexuálně žít. Podle nich je jedině rozumné a vhodné se pouze objímat.

宇宙间竟会生出这样一对人来,为怕生小孩,便不肯住在一起,我猜想他们连自己也不敢断定:当两人抱在一床时是不会另外干出些别的事来,所以只好预先防范,不给那肉体接触的机会。至于那单独在一房时的拥抱和亲嘴,是不会发生危险,所以悄悄表演几次,便不在禁止之列。我忍不住嘲笑他们了,这禁欲主义者!为什么会不需要拥抱那爱人的裸露的身体?为什么要压制住这爱的表现?为什么在两人还没睡在一个被窝里以前,会想到那些不相干足以担心的事?我不相信恋爱是如此的理智,如此的科学! (Ding Ling 1957, 57)

„Jsou už na světě takové dvojice, že z obavy, aby neměly dítě, neodvažují se bydlet spolu. Zdá se mi, že si to sami nedovedou rozhodnout: když se muž a žena objímají na lůžku, nejde o nic jiného. Proto se raději postarají, aby k tělesnému styku vůbec nedošlo. Když se pouze objímají a líbají, nemůže se nic stát. Tomu se mohou oddávat, jak chtějí, to je přípustné. Musím se jim smát! Takoví asketové! Proč by neměl objímat nahé tělo milenky? Proč by měl krotit projevy své lásky? Proč by se měli dva lidé už před tím, než spolu spí, zbytečně bát? Nevěřím, že láska staví tolik na rozumu. Nevěřím, že láska je taková věda!“ (Ting Ling 1955, 42)

Sofie dále detailně popisuje Ling Jishiův zevnějšek, především jeho bílou pleť, zářivě rudé a svůdně jemné rty, které představují střed zájmu jejích fantazií. Aby mu byla nablízku, přestěhuje se do malého vlhkého pokoje, který má špatný vliv na její zdraví. Začne také porušovat dietu a napije se zakázaného vína, v důsledku čehož se její nemoc zhorší a ona se dostane do nemocnice.¹⁶

Po návratu zjistí, že zemřela její milovaná přítelkyně, se kterou ji pojil silný vztah: Sofie dokonce o poutu k ní mluví jako o nejsilnějším, které s kýmkoliv měla. Samotné Sofii je však lépe a přijímá dále návštěvy svých přátel, které jsou pro ni ale citově vyčerpávající. Všichni jsou k ní velice ohleduplní a milí, což však Sofii čas od času dráždí a dohání ji to k tomu, že se k nim chová protivně. Poté, co ji Ling Jishi nakonec políbí, o něj již nestojí, pošle ho pryč a hořce se obviňuje z toho, že je sama svým jediným nepřítelem. Je plná zoufalství a beznaděje a má pocit, že jediné, co jí zbývá, je odejít na jih, kde ji nikdo nezná a vyplývat zbytek svého života.

总之,我是给我自己糟踏了,凡一个人的仇敌就是自己,我的天,这有什么法子去报复而偿还一切的损失?

好在这宇宙间,我的生命只是我自己的玩品,我已浪费得尽够了,那末因这一番经历而使我更陷到极深的悲境里去,似乎也不成一个重大的事件。

但是我不愿留在北京,西山更不愿去了,我决计搭车南下,在无人认识的地方,浪费我生命的余剩;因此我的心从伤痛中又兴奋起来,我狂笑的怜惜自己:“悄悄的活下来,悄悄的死去,啊!我可怜你,莎菲!” (Ding Ling 1957, 85)

„Své vlastní já jsem pošlapala. Sama sobě jsem největším nepřítelem. Čím jen budu moci napravit a nahradit všechny ztráty?

A tak se můj život, promarněný už skoro docela, stal na tomto světě jen hrou, hračkou v mých rukou. Po tom, co jsem prožila, upadla jsem do nejhlubší propasti bídy.

Nechci zůstat v Pekingu a do Západních hor teprve nepůjdu. Rozhodla jsem se, že odjedu na jih, někam, kde mě nikdo nezná, rozplývat ještě to, co mi zbývá. Tam má duše pookřeje. Strpkým

¹⁶ Pobyť v nemocnici deník nepokrývá.

úsměvem lituji sama sebe: „Tiše, tichounce dožít, tiše, tichounce zemřít. Ach, jak je mi tě líto, Suo-fej!“ (Ting Ling 1955, 69-70)¹⁷

Sofie využívá formu deníku, aby neúnavně zkoumala dilemata vlastního já; její zjevné osvobození od omezení společenských struktur ji dovádí k pocitu, že může vinit pouze sama sebe za to, co dělá nebo jak trpí. Tím více usiluje o to, aby porozuměla vlastnímu chování. Touží, aby jí někdo dobře rozuměl, avšak často zároveň ostatním velmi ztěžuje, aby ji pochopili.

没有人来理我,看我,我会想念人家,或恼恨人家,但有人来后,我不觉得又会给人一些难堪,这也是无法的事。近来为要磨练自己,常常话到口边便咽住,怕又在无意中竟刺着了别人的隐处,虽说是开玩笑。因为如此,所以可以想象出来,我是拿一种什么样的心情在陪苇弟坐。但苇弟若站起身来喊走时,我又会因怕寂寞而感到怅惘,而恨起他来。(Ding Ling 1957, 48)

„Když ke mně nikdo nepřijde, tu buď toužím po lidech, anebo na ně myslím s nenávistí. Avšak sotva se někdo objeví, způsobím mu bezděky třeba i bolest. Tomu také nemohu zabránit. V poslední době si už dávám větší pozor. Často mám už něco na jazyku, ale spolknu to. Bojím se, abych nevědomky někoho nezranila, byť jenom v žertu. Proto si lze představit, jak se chovám k Wej-timu¹⁸, když je u mne. Vstane-li však a prohlásí, že odchází, pocítím lítost, protože se bojím samoty. Začnu ho nenávidět.“ (Ting Ling 1955, 33)

Hlavní hrdinka zároveň sabotuje své vlastní pokusy o vytvoření jasného a věrohodného obrazu sebe sama, jímž by se vyrovnala se svou osobní krizí. Morální zábrany a strach jí brání v tom, aby prožila své sexuální fantazie. Působí jako uvězněná ve své vlastní zmatené a protikladné změti erotických tužeb a emocí. Bojuje s morální rozpolceností ve vztahu ke své sexualitě a se zakořeněnými společenskými předsudky, s kterými se jako „nová žena“ neustále setkává, neboť vybočuje z tradiční ženské role.

Její deník pak slouží jako záznam její snahy o porozumění sama sobě. V živých detailech jsou v něm popisovány protikladné změny a obraty v jejích citech v průběhu jejího poblouznění. Jak již bylo zmíněno, nenachází nikoho, kdo by ji dokonale chápal. Nejdříve by však musela pochopit sama sebe a dojít smíření se svým vnitřním já, k čemuž však nedorazí. Na konci deníku je Sofie zklamaná nejen sama sebou, ale i samotným deníkem jako prostředkem k sebeporozumění.

¹⁷ V českém překladu dané knihy je zachováno originální čínské znění jména Suo-fej, které je ovšem čínským přepisem jména Sofie.

¹⁸ V čínské transkripci Wei Di (viz výše).

2.3.3. Shrnutí

Podle Amy Dooling (Dooling 2005, 98) je povídka svým námětem a formou provokativním zkoumáním mezí subjektivismu v moderní literatuře. Dokládá nesentimentální přístup Ding Ling k otázce identity „nové ženy“; Sofie se trápí ve stavu neustálých pochybností a nerozhodnosti, ale není prezentována tak, aby vyvolala čtenářův soucit. Ostentativně necenzurované realistické detaily zdůrazňují Sofiino úsilí po sebepoznání, ale také ukazují některé její negativnější povahové rysy, jako například extrémní přecitlivělost, sebenenávist a pasivitu, které v ženách reziduálně vyvolává patriarchální společnost jako jakési dozvuky starých ideových přežitků. Přístup Ding Ling nevychází z lhostejnosti k emocionální krizi moderní ženy, ale z jejího znepokojení nad tím, že „mentalita obětí“ u žen příliš často zhoršovala jejich schopnost účinně reagovat na útlak od okolí.

Ding Ling byla jednou z prvních čínských spisovatelek, která otevřeně zobrazila ženskou sexualitu, a to právě v povídce *Deník slečny Sofie*. V té odhaluje erotická a profesní očekávání, která čínské městské ženy v té době otevřeněji vyjadřovaly, přičemž společnost nadále většinu těchto očekávání mařila.

Chow interpretuje povídku tak, že sexuální frustraci Sofie nelze oddělit od jejího postavení ženy v čínské společnosti: čínská žena je svázána staletými sexuálními pravidly. Heterosexuální touha po muži se stane příležitostí pro pochybnosti o sobě, sebenenávist a zavržení (Chow 1991, 165).

2.4. Spisovatelka Ling Shuhua

2.4.1. Život a dílo

Ling Shuhua (1900¹⁹-1990), původním jménem Ling Ruitang, se narodila do vysoko postavené úřednické rodiny v jihočínské provincii Kanton. Byla dcerou třetí konkubíny²⁰

¹⁹ Sama Ling Shuhua uvádí jako rok narození 1904 nebo 1908, je ale potvrzeno, že skutečný letopočet je 1900 (Hong 2007, 235).

²⁰ V předmoderní Číně bylo obvyklé, že muž měl několik manželek a konkubín: konkubíny měly oficiálně nižší postavení než manželky, ale záleželo také na síle jejich osobnosti, jak se v rámci domácnosti prosadily. Pokud byla některá z nich silnou osobností, mohla mít větší moc než manželka.

(z celkem šesti) vysokého qingského²¹ císařského úředníka, Ling Fupenga, který později zastával v Pekingu úřad srovnatelný s dnešním starostou. Ling Fupeng byl tradičním zástupcem vrstvy literátů²² se zájmem o malířství a kaligrafii. Jak již bylo naznačeno, byl znalcem klasické čínské malby a za přítele měl slavného malíře Qi Baishi-a (1864-1957). Ling Shuhua měla k otci ambivalentní vztah: byl pro ni zároveň představitelem patriarchální vlády nad celou rodinou, ale také „čínským džentlmenem“ s vytříbeným vkusem v oblasti umění. Tak jako mnoho dívek z privilegované vrstvy společnosti získala Ling Shuhua soukromé vzdělání v klasické čínské literatuře a malířství. Její dědeček z matčiny strany Xie Lansheng (1760-1831) byl známým malířem kaligrafie a Ling pokračovala v jeho odkazu, neboť jako jediná z dětí Ling Fupenga zdělila umělecké nadání, a stala se nejen spisovatelkou, ale také malířkou. Zvláště ji zajímala tradiční čínská krajinomalba s motivy orchidejí a bambusů. Měla soukromé učitele malířství, mj. Gu Hongminga (1856-1928), historika a filozofa, znalce angličtiny a čínské poezie. Také ve svých povídkách zúročuje své znalosti z oblasti klasické čínské poezie a malby (Shih 2001, 215, Lang-Tan 2004, 47-48 a Hong 2007, 235-236).

V sedmi letech byla Ling Shuhua spolu s ostatními sourozenci poslána do školy v Japonsku, kde strávila tři roky. Následovalo studium na soukromé škole pro dívky v Tianjinu a později, v letech 1923 až 1926, pokračovala ve svém vzdělávání na univerzitě v Yanjingu. Již na univerzitě se stala uznávanou spisovatelkou. V roce 1927 se vdala za liberálního intelektuála Chen Yuana²³, profesora na univerzitě v Pekingu, a poté strávila znovu rok v Japonsku studiem japonských spisovatelů. Kromě čínské klasické literatury ji také ovlivnil britský modernismus, mimo jiné Katherine Mansfield (1888-1923) a Virginia Woolf (1882-1941), s níž si ve třicátých letech dopisovala (viz kap. 2.4.2.) (Shih 2001, 215).

V roce 1928 jí vyšla její první sbírka povídek *Chrám bohyně květin* (Hua zhi si), která jí přinesla velký úspěch a uznání. V roce 1929 s manželem přesídlili do Wuhanu, kde Chen Yuan působil jako profesor na univerzitě. Tam se Ling Shuhua seznámila s Julianem Bellem, synovcem Virginie Woolf, který na tamní univerzitě vyučoval anglickou literaturu. Ten jí zprostředkoval kontakt s Virginií Woolf. Shih považuje za pravděpodobné, že mezi Ling

²¹ dynastie Qing, viz kap. 2.1.

²² Termínem literáti se rozumí příslušníci tzv. džentry (viz poznámka pod čarou 10), tedy statkářsko-úřednické vrstvy, jejíž postavení se zakládalo jednak na rozsáhlém pozemkovém vlastnictví na venkově a jednak na přístupu do úřednického aparátu, kterýžto přístup umožňovalo klasické vzdělání.

²³ Chen Yuan (1896-1970) je také známý pod pseudonymem Chen Xiyang nebo Tongbo. Pocházel z rodiny džentry, doktorát získal na univerzitě v Londýně v oboru sociálních a politických věd, avšak zajímal se o literaturu a stal se na pekinské univerzitě profesorem anglické literatury a vedoucím anglického oddělení (Hong 2007, 236).

Shuhua a Julianem Bellem zjevně existoval velmi blízký vztah; zcela jistě Julian Bell spisovatelce pomáhal s překlady některých povídek do angličtiny (Shih 2001, 215).

V roce 1947 odcestovala Ling Shuhua se svým manželem, který se tehdy stal prvním čínským zástupcem v organizaci UNESCO, do Velké Británie. Tam byla v roce 1953 vydána její autobiografie *Ancient Melodies* (Starodávné melodie, viz kap. 2.4.2.) s předmluvou její blízké přítelkyně Virginie Woolf a další prominentní členky *Bloomsbury Group*²⁴, spisovatelky Vity Sackville-West (1892-1962). V letech 1956 až 1960 Ling Shuhua vyučovala moderní čínskou literaturu na Nanyangské univerzitě v Singapuru. Po roce 1960 žila na Tchajwanu, v roce 1962 byly v Paříži vystaveny její sbírky umění dynastie Yuan (Jüan, 1271-1368), Ming (1368-1644) a Qing (1644-1911) spolu s jejími vlastními díly. Poté, co roku 1970 zemřel Chen Yuan, se Ling Shuhua přestěhovala do Londýna a věnovala se především malířství. Zemřela roku 1990 (Shih 2001, 215 a Lang-Tan 2004, 50).

Tvorba Ling Shuhua celkově sestává ze tří sbírek povídek publikovaných v Číně, dvou sbírek esejů a autobiografie²⁵. Svá díla psala v hovorovém jazyce a hlavními tématy, která zpracovávala, byly podřízené postavení žen v tradiční konfuciánské rodině, vnitřní život těchto žen svázaných tradiční morálkou a jejich vzájemné vztahy i vztahy mezi členy rodiny. V menší míře se také zaměřovala na svět dětí a jejich vidění světa. Ve svých povídkách se zabývá rovněž emočními stavy vyplývajících ze vztahů v rodině a společnosti, a to především iluzí a deziluzí. Měnící se stav emocí je zobrazován v lyrickém stylu: pomocí metafor evokuje spisovatelka vnitřní pocity hrdinů.

2.4.2. Virginia Woolf a *Ancient Melodies*

Výše zmiňovaná spisovatelčina korespondence s Virginií Woolf je zajímavá z hlediska vztahů mezi čínským a západním modernismem, zejména s ohledem na utvářející se feminismus třetího světa tváří v tvář Západu. Ling Shuhua se rozhodla kontaktovat Virginii Woolf poté, co četla její feministický esej *A Room of One's Own* (Vlastní pokoj, 1929), pojednávající o postavení žen a o tom, jak nesnadné je být ženou - umělkyní. Kontakt jí zprostředkoval, jak již bylo uvedeno, Julian Bell, který v té době působil v Číně. Virginia

²⁴ Neformální společenství skupiny intelektuálů a umělců, které vzniklo roku 1904 kolem absolventů Univerzity v Cambridgi. Stavělo se proti tradičním viktoriánským hodnotám. Jednou z nejznámějších představitelky je zmiňovaná Virginia Woolf. Z iniciativy společenství vzniklo v roce 1917 nakladatelství Hogarth Press.

²⁵ Nepočítáme-li její malířská díla, vystavovaná převážně v Anglii.

Woolf přišla s nápadem, aby Ling Shuhua napsala svou autobiografii, přičemž zajímavé na tom je, že tak, jak byl tento návrh formulován, měl být tento text vytvořen v angličtině, ačkoliv byla Ling Shuhua v této době již uznávanou spisovatelkou čínskou. Za tímto návrhem stojí v interpretaci Shih hierarchické pojetí postavení jazyků a publika v tom smyslu, že tím pravým jazykem pro kreativní snahy je angličtina, a západní obecnost je tím, pro které stojí za to psát (Shih 2001, 216).

Woolf nabídla Ling Shuhua, aby jí jednotlivé části autobiografie posílala s tím, že Woolf jí bude nápomocná radami jak co se týče angličtiny, tak samotného tvůrčího psaní. Tento návrh musel být pro Ling Shuhua velmi lichotivý, neboť západní kultura jako taková byla pro tehdejší Čínu hlavním zdrojem inspirace a to, že zájem byl najednou i z opačné strany, znamenalo velké povzbuzení. Hodnota díla Ling Shuhua pro Virginii Woolf spočívala v jeho zvláštnosti a jinakosti. Woolf nabádala Ling Shuhua, aby psala co nejvíce v „čínském“ stylu a uváděla co nejvíce každodenních detailů ze života, včetně vybavení domácnosti, zvyků, kultury a tak podobně. Jinak řečeno, Woolf vyžadovala, aby Ling Shuhua Západu sama sebe prezentovala jako exotickou autorku. Z tohoto pohledu byla také kniha *Ancient Melodies* po svém vydání hodnocena jako záznam ze starobylého, vzdáleného a zapomenutého světa. Autobiografie byla při prvním vydání doplněna vlastními tušovými ilustracemi Ling Shuhua, zobrazujícími scény z dětství. Kniha byla v Anglii vysoce hodnocena a získala několik pozitivních kritik ve významných periodikách. Pochvalně se o ní vyjádřil mimo jiné i André Malraux (1901-1976), a později byla také čtena na pokračování na rozhlasových vlnách BBC (Shih 2001, 219).

Z hlediska genderových vztahů je v knize *Ancient Melodies* feministický postoj vyjádřen jasně, oproti jejím povídkám, ve kterých je tento postoj ukryt do komplexních zobrazení střetů mezi patriarchátem a modernitou. Ve vzpomínkách na život v široké rodině sestávající z několika konkubín a manželek je jasně zobrazen tvrdý život a omezení, která jsou kladena na ženy z důvodu jejich pohlaví. Jednotlivé ženy byly nuceny vzájemně mezi sebou bojovat o moc, a napětí, vyplývající z tohoto boje, se přenášelo na všechny děti a členy rodiny. Ling Shuhua vzpomíná, že když jednou „patriarcha“ - její otec - odcestoval na delší dobu, vztahy mezi členkami rodiny se velmi zlepšily. Shih z této vzpomínky Ling Shuhua vyvozuje, že patriarchát je nástrojem vlády nad ženami, který je poštvává proti sobě navzájem (Shih 2001, 219).

Wendy Larsson ve svém díle *Women and Writing in Modern China* (Larsson 1998, 46-47) připomíná argument feministek, že postavy žen v literatuře jsou pouhým odrazem

pohledu mužů, kteří systematicky kanibalsky konzumují ženské tělo, a navazující vyjádření Virginie Woolf o konfrontaci žen samotných se sebou v tom smyslu, že sloužily po staletí jako zrcadlo mající kouzelnou a skvělou schopnost odrážet postavu muže v dvojnásobné velikosti. Toto je podle Wendy Larsson dojemně vystiženo v autobiografii *Ancient Melodies*, kde Ling popisuje zážitek z dětství, kdy byla slavnostně oblékána pro oslavu příchodu otcovy nové konkubíny. Ling popisuje, jak se prohlížela v zrcadle a srovnávala se s holčičkou z novoročního přání a přemýšlela, jestli je také tak dokonalá. Chůva ji chválila, jak je hezká, a ona skutečně viděla v zrcadle holčičku v zářivých šatech, která připomínala panenky prodávané na oslavu Nového roku. V zrcadle neviděla sebe, ale perfektní holčičku svého otce - neboť ženy a dívky fungují v patriarchální společnosti k reflexi a oslavě mužova úspěchu. Zrcadlo v díle Ling Shuhua odráží hodnoty mužského světa, na nichž ženy stavějí hodnotu svou. Larsson vyjadřuje názor, že vlastní individualita byla pro ženu nepřístupná, protože od ní byla stále vzdálená; ženy nejsou jen předmětem mužského pohledu, ale také předmětem implicitního pohledu ve svých vlastních mentálních zrcadlech, která byla rovněž tradičně ovlivněna mužským nazíráním.

2.4.3. Otázka příslušnosti díla k literárnímu směru *guixiu pai*

Dílo Ling Shuhua bylo v pevninské Číně do současnosti levicovými kritiky opomíjeno, jelikož se údajně soustřeďovalo na subjektivní pocity hlavních hrdinek a jejich vnitřní svět a nepůsobilo dostatečně společensky angažovaně. Autorka se údajně zabývala zdánlivě triviálními tématy a nezpracovávala velká témata sociální. Od 80. let 20. století se o autorku zajímá především západní kritika, začíná se jejím dílem zabývat a oceňovat ho. Nejvíce ceněnou částí díla Ling Shuhua jsou její povídky ze dvacátých a třicátých let 20. století.

V době vzniku povídek, v předkomunistické Číně, její tvorba také nebyla zcela doceněna, neboť byla vnímána v rámci školy *guixiu pai*, čili jako součást tradiční literatury tzv. elegantních žen s dobrým původem a vzděláním. Kritici počátku 20. Století zařazující literární díla ženských spisovatelek do této kategorie odvozovali jejich literární hodnotu od vnější krásy jejich autorek, jako by knihy samy byly ženami²⁶, přičemž používali taková adjektiva jako okouzlující, půvabný, roztomilý a podobně, a enormně se zajímali o ženství spisovatelek a o jejich soukromí (Shih 2001, 222).

²⁶ Americká feministická kritička Mary Ellman tento postoj nazývá „falickou kritikou“ (Shih 2001, 222).

To, že někteří kritici vnímali dílo Ling Shuhua pouze v kontextu ženské tradiční literatury, je podle názoru Shih zčásti způsobeno nepochopením jejího způsobu zobrazení popisovaných skutečností. V Číně do té doby neexistovala jiná tradice způsobu psaní ženských spisovatelek než psaná čistě femininním stylem v rámci témat (viz kap. 2.1.) ženám tradičně vyhrazených. Ling Shuhua, jak již bylo zmíněno, byla navíc vychována ve velmi tradičním prostředí s důrazem na klasické vzdělání a nebylo pro ni jednoduché se z těchto mantinelů vymanit. Otec zavrhoval literární tvorbu v hovorovém jazyce a stejně tak žánr beletrie, který byl z tradičního literátského pohledu (viz poznámka pod čarou č. 22) pokleslý. Ling Shuhua před otcem svou tvorbu tajila, psala pod různými pseudonymy (Ruitang, Suxin), ale jen zdánlivě v tradičním femininním duchu v rámci témat, jež byla pro ženy vymezena, přičemž si pro vyjádření skutečného záměru osvojila používání ironie (Shih 2001, 223).

Rey Chow rozebírá postoj čínské literární kritiky, která začleňovala dílo Ling Shuhua do literatury *guixiu pai wenxue*, ve svém článku *Virtuous Transactions* (Chow 1988, 71-85). Do nedávné minulosti panoval mezi především čínskými kritiky názor, že většina čínských spisovatelek dvacátých a třicátých let 20. století se zabývala převážně svými osobními emocionálními zážitky a stavy a nebyla schopna překročit svůj subjektivismus a sentimentalitu, charakteristickou pro jejich femininní způsob psaní, tak aby obsáhla širší skutečnost. Snaha čínských spisovatelek o nalezení nové, osvobozené identity skrze psaní nesplňovala požadavky kladené na vysokou literaturu. Chyběla jim údajně vyzrálost, odstup a objektivita. Jinými slovy: aby autor vytvořil velké literární dílo, musí neutralizovat své osobní citění, aby tak mohlo být „objektivněji“ oceněno. Cenila se tedy estetika osobního přesahu, která však byla zároveň estetikou osobního genderového přesahu (Chow 1988, 71).

Patriarchát vytvářel morální normy, které byly ženám vštěpovány prostřednictvím rodiny a v některých případech i akademických institucí. Zanechával však také na ženské psychice neviditelné ideologické otisky, které lze postřehnout pouze skrze jejich „osobní“ chování. „Osobní“ složka je vždy hluboce začleněná do „společenské“ složky a jednou z hlavních funkcí patriarchální organizace společnosti, především čínské tradiční společnosti, je omezení působnosti žen pouze na domácí sféru. Myšlení žen tak může operovat pouze v rámci tohoto domácího prostoru. Je tedy logické, že spisovatelky se stále vrací k tématům s ním spojeným, jako jsou osobní frustrace, hluboký smutek či extrémní emocionalita. Podle Rey Chow se tak vytváří bludný kruh, v němž jsou ženám vyčítány přesně ty mentální stavy, do kterých je uvrhla struktura společenské organizace. Jejich díla by tedy neměla být

posuzována z hlediska estetiky „objektivních“ kritérií jako nevyzrálá, ale měla by být nazírána jako pramen odlišné estetiky a odlišného přístupu k psaní (Chow 1988, 72).

S tím, co bylo řečeno výše, souvisí i přístup literární kritiky k Ling Shuhua jako ke spisovatelce *guixiu pai*. Tento termín může mít dva hodnotící odstíny; na jedné straně je to komplement, označení pro kultivovanou ženu z vyšší vrstvy společnosti, které se dostalo výborné výchovy, na straně druhé tak literární kritika pojmenovává dílo ženské spisovatelky, které je méně ceněné oproti dílům mužů. V tom se odráží ambivalence v postoji k ženám a jejich umělecké reprezentaci. Pokud je tento termín použit pro označení ženy, má čistě pozitivní konotace, zahrnuje dobrou rodinnou výchovu, elegantní vzhled a vystupování a pochopení vlastní role ve vztahu k ostatním lidem a společnosti, celkově shrnuto je to termín pro ideální typ ženy. Pokud je však použit pro označení ženy-spisovatelky, má poněkud negativní a pejorativní zabarvení, označuje odlehčené, romantické milostné příběhy nebo vyprávění z domácího života psaná ženským stylem. V tom spatřuje Rey Chow ambivalenci ve vztahu k čínským spisovatelkám počátku dvacátého století. Ve „veřejném“ světě čínské literatury jsou hodnoty pojící se k termínu *guixiu* nahlíženy jako meze způsobu psaní ženských spisovatelek: nepsaly podle kritiků o společensky důležitých tématech, ale omezovaly se na problémy domácího prostředí. Podle Rey Chow je nejen nutné, aby byly ženské spisovatelky doceněny na poli čínské literatury jako stejně významné ve srovnání s tvorbou mužských autorů, ale také je nutné si položit otázku, jak ocenit jejich specifický náhled na život (Chow 1988, 73).

Ling Shuhua psala svá díla, jak již bylo řečeno, hovorovým jazykem, avšak stylem vysoké klasické literatury, se kterou byla velmi dobře obeznámena. Přitom psala o všedním životě žen, tzv. „nedůležitých“ událostech v domácnosti a emocionálních stavech hrdinek, čili o tématech z pohledu čínské kritiky zcela triviálních a marginálních. Jelikož však její styl psaní připomíná klasická čínská literární díla a především poezii, kritici ji za něj velmi chválili. V tomto rozporu vidí Rey Chow (1988) hlavní těžiště jejího díla. Hrdinky jejích povídek se nevzpírají zavedeným pořádkům a svým předepsaným rolím; čínským ženám je tradičně přisuzován určitý druh ctnosti, jíž je sebeobětování, a tato ženská „ctnost“ představuje podle Rey Chow zároveň transakci: ženy obětují své touhy výměnou za postavení v tradiční společnosti. Ženy plní svou roli, která je jim ve společnosti vymezena, aniž by měly jinou možnost; a právě tento nedostatek jiné možnosti Ling Shuhua ve svých povídkách popisuje. Tento podle badatelčina názoru skrytě ironický styl psaní nazývá Rey Chow ve své analýze díla Ling Shuhua „ctnostnou transakcí“ mezi ženskou spisovatelkou a jazykem:

spisovatelka zdánlivě tvoří v rámci pravidel patriarchátu, aby nepůsobila jako hrozba pro systém, avšak rafinovaně podkopává jeho hegemonii pomocí parodie. V jejím díle často zaznívá hlas, který dobrovolně přijímá svou marginalizovanou femininní roli a současně je ironizován jiným hlasem, který toto vnímání narušuje zevnitř. V díle Ling Shuhua se tedy střetávají dva hlasy a tento střet se projevuje v nápadném užívání zmíněné ironie (Chow 1988, 75-76).

Zdánlivě se sama spisovatelka ve svém životě nevzpírá zavedeným pořádkům a píše tradičním stylem v rámci témat, která jsou ženám tradičně přisuzována. Jako mnoho jiných spisovatelek té doby, Ling Shuhua řeší nejen otázku stylu psaní, ale také své prezentace jako ženské spisovatelky na veřejnosti. Veřejnost se velice zajímala o osobní životy spisovatelek, o to, jak se osobní život odráží v jejich tvorbě a, jak bylo řečeno výše, proto byly tak populární osobní dopisy a deníky. Ling Shuhua tedy velmi zvažovala, jaké ústupky a kompromisy musí učinit při prezentaci zkušeností ženy z domácího prostředí. Chow (1988, 85) vidí tedy v samotném jejím aktu psaní „ctnostnou transakci“, kdy spisovatelka využívá estetiku klasických děl, což můžeme nahlížet jako výsledek jejího úsilí tvořit v rámci konvencí, naplnit svou část dohody či „transakce“ s veřejností a klasickým jazykem, zatímco zároveň tuto dohodu porušuje, když klasický jazyk ostentativně používá k zobrazení čistě ženské, přízemní tematiky.

Ironii a napětí vyplývající z této „ctnostné transakce“ si níže ukážeme na rozboru jednotlivých povídek.

2.4.4. Povídka *Xiuzhen* (Vyšívání podušky, 1925)

Text pojednává o mladé ženě, jež vyšívá dvojici polštářů, kterými má podarovat vysoko postaveného úředníka, aby tak dokázala, že má všechny předpoklady ke sňatku a že je pro něj vhodnou partií. Dává si na své práci velmi záležet, stráví jí mnoho času za velkého parna letních dní. Používá množství různých barev nití, aby „vykouzlila“ na polštářích dokonalé výjevy. Skrze pochvalné a obdivné komentáře její služby i prostřednictvím vlastních vnitřních monologů hlavní hrdinky nám autorka dává nahlédnout, jak moc si žena dává záležet na své práci: když chce například vytvořit jemnou růžovou barvu lotosových květů, nejdříve si umyje a napudruje ruce, aby pot na rukou neznečistil jemné nitě (viz ukázka níže). Nedostane však od obdarovaného žádnou odpověď a až po dvou letech se dozvídá od dcery

své služebné, že téhož dne, kdy byly podušky doručeny, byla jedna z nich pozvracena opilým mužem při večíрку a druhá hozena na zem a pošlapána, aby pak obě byly přenechány služkám. S hořkostí pak vzpomíná, s jakou námahou je vyšívala a jaké naděje do nich byly vkládány.

Dcera služebné hlavní hrdinky nevědomky detailně popíše smutný osud polštářů:

新的时候好极哪。一个 的是荷花和翠鸟，那一个绣的是一支凤凰占在石山上。头一天，人家送给她们老爷，就放在客厅的椅子上，当晚便被吃醉了的客人吐脏了一大片；另一个给给打牌的人，挤掉在地上，便有人拿来当作脚踏垫子用，好好的 缎地子，满是泥印。少爷看见就叫王二嫂捡了去。(Ling 1984, 14)

„Ach jo, když byly nový, musely vypadat překrásně! Na jednom byl vyšitej lotos a ledňáček, na tom druhým fénix na skalisku. Kdysi je někdo daroval jejich milostpánovi, dali je na křesla do obývacího pokoje a ještě ten večer jeden z těch polštářů pozvracel nějakej opilej host, takže je tam teď velikej špinavej flek a ten druhý nedopad' o nic líp: jeden karbaník ho shodil na zem a otřel si o něj boty jako do rohožky, takže ten jemný atlas byl hned plnej otisků zablácenejch podrážek. Když to mladej pán uviděl, přikázal sousedce Wangový, aby ty polštářky odnesla.“ (překlad Janková E., Nový orient 54)

Mladá žena se skrze svou namáhavou práci snaží prodat sama sebe, aby se začlenila do života, který je čínským ženám určen tradicí. Ona sama je dárkem a zároveň vytváří druhý dar, který ji má představit v nejlepším světle. Následuje popis extrémní námahy a úsilí, které vyšívání a tím své sebe prezentaci mladá žena věnovala.

却祇在回想她在前年的伏天曾绣过一对很精细的靠垫-上头也有翠鸟与凤凰的。那时白天太热，拿不得针，常常留到晚上绣，完了工，还害了十多天眼病。(Ling 1984, 14)

„(...) její mysl zcela pohltila vzpomínka na to, jak před dvěma lety v období největších veder vyšívala pár podušek - i na nich byl ledňáček a fénix. Tenkrát přes den vládla tak velká parna, že často vyšívala až do pozdní noci; vzpomínala, jak ji ještě deset dní po skončení práce nesnesitelně pálily oči.“ (překlad Janková E., Nový orient 54)

她只回忆起她做那鸟冠子曾拆了又绣，足足三次，一次是汗污了嫩黄的线，绣完 才发现；一次是配错了石綠的线，晚上认错了色；末一次记不清了。那荷花瓣上嫩粉的线她洗完手都不敢拿，还得用双身粉擦了手，再秀。。。(Ling 1984, 15)

„Vzpomínala si, jak vyšívala chocholku, určitě ji párala a znova vyšívala alespoň třikrát: poprvé ji skápala kapička potu na světle žluté nitě a ona to rozpoznala až po té, co chocholku dokončila; podruhé bylo příliš šero, ona omylem vybrala malachitově zelenou nit; proč musela výšivku párat i potřetí si již nevzpomínala. Na onu světle růžovou nit na okvětní lístky lotosu se neopovážila sáhnout ani umytýma rukama, nejdříve si je potřela mastkem, a teprve pak pokračovala ve vyšívání...“ (překlad Janková E., Nový orient 54)

Chow (1988) vidí jako ústřední bod této povídky diskriminaci ženy z privilegovaného prostředí. K diskriminaci dochází skrze fetišizované objekty, které jsou spojeny s obětí. Hrdinka si v závěrečné sebereflexi uvědomuje, že i ona sama je fetišizovaným objektem. Toto dobrovolné začlenění se do pasivního statusu vyhrazeného ženám podle Chow elegantním stylem ukazuje dokonalou efektivitu patriarchální ideologie.

做完那对靠垫以后，送了给白家，不少亲戚 朋友对她的父母近了许多谰词。她的闺中女伴，取笑了许多话，她听到常常自己红着脸微笑。还有，她夜里也曾梦到她从未经历过的娇羞傲气，穿戴着此生未有过的衣 饰，许多小姑娘追她看，很羡慕她，许多女伴面上显出嫉妒严色。(Ling 1984, 16)

„Poté, kdy výšivky dokončila a poslali je rodině Pajových, přicházelo množství příbuzných a přátel, aby rodině blahopřáli, také dívky z domu si z ní všemožně utahovaly. Kdykoli se k ní něco z té chvály doneslo, vždy se se zarděním pousmála, v noci mívala sny naplněné dosud nepocítěnou směsicí studu a hrdosti: kráčí oděná do šatů a šperků, jaké do té doby ještě nespatriřila, s obdivem ji sleduje zástup družiček a z očí přítelkyň se zračí závist.“ (překlad Janková E., Nový orient 54)

Shih (2001, 223-224) čte tuto povídku v duchu výše uvedeného využití ironie jako alegorii a vysvětluje, jak zkarikování tradice funguje jako narativní a formální strategie. Povídka je zároveň psána, jak bylo naznačeno výše, elegantním stylem využívajícím estetiku klasických děl. Podušky jsou nejlepší příklady „ženské práce“ v patriarchálním uspořádání elitní rodiny. V rámci tohoto uspořádání jsou služebná a její dcera nízkého původu nahlíženy jako prosté a špinavé, avšak později se žena právě z úst dcery služebné dozví o osudu podušek; dva roky uplynuly a žena je stále zajata v patriarchálním řádu. Shih tu ve svém rozboru navazuje na Chow (1998) a poukazuje na spisovatelčinu jemnou kritiku uvěznění hlavní hrdinky v tomto patriarchálním uspořádání a její ochoty v něm setrávat, a na genderový i třídní rozměr tohoto uvěznění. Dcera služebné mu v tomto případě nepodléhá.

V mnoha povídkách, stejně tak jako ve *Vyšíváných poduškách*, Ling Shuhua staví do kontrastu umdlévání a malátnost vnitřního prostoru, ve kterém žena pobývá, se živou a kvetoucí přírodou vnějšku. Tím docílí toho, že vnitřní prostor působí jako místo smrti a uvěznění - jako v této ukázce, kde „*krvavě rudé květy nořící se do žhavé lázně slunečních paprsků*“ (viz ukázka níže) zesměšňují šičku uvnitř budoáru, která je jakoby bez jakéhokoliv života.

大小姐换线时恁而抬起头往窗外看，只见小姐拿起前襟擦头上的汗，大半块衣襟都湿了。院子里盆栽的石榴吐着火红的花，直映着日光，更叫人觉得暑热，她低头看见自己的膈肢窝汗湿了一大片子。(Ling 1984, 13)

„Když slečna měnila nit, vzpřímila hlavu a bezděky se zadívala z okna. Spatřila, jak děvče venku uchopilo přední část svého kabátku, utřelo si jím pot z čela, látka v mžiku prosákla potem. Na dvoře kvetl v květináči granátovník, krvavě rudé květy se nořily do žhavé lázně slunečních paprsků; nebylo nikoho, kdo by při pohledu na něj ještě intenzivněji nepocítil panující žár. Slečna sklonila hlavu - podpaží má smáčené potem.“ (překlad Janková E., Nový orient 54)

Tuto povídku můžeme číst také jako alegorii na situaci spisovatelky samotné: pak povídka ukazuje ambivalentní postoj Ling Shuhua, kdy navazuje na ženskou tradiční literaturu a zároveň se od ní pomocí parodie a ironie odpoutává.

2.4.5. Povídka *You fuqi de ren* (Šťastný člověk, 1926)

Tato ironicky nazvaná povídka pojednává o staré paní domu, matce hlavy rodiny, která je svým okolím i sama sebou považována za velmi šťastnou, protože všechny její děti jsou vdané či ženaté a její synové jí dali celkem osm vnuků. V úvodu povídky stará žena detailně vypočítává svá vnoučata, přičemž je zřejmé, že má přesné povědomí o potomcích svých synů, ale ne už tak jasné o potomcích svých dcer. Rodina je velmi spořádaná a majetná a paní domu tak zdánlivě dosáhla absolutního štěstí, které může žena v tradiční čínské společnosti dosáhnout. Z povídky vyplývá, že stará paní dosud řídila v domácnosti vše, snachy i synové ji chodili žádat o radu: jednomu dokonce dobře poradila ve finanční záležitosti a on její zásluhou nepřišel o velkou sumu peněz. Všichni si ji předcházejí a ona se ke všem chová zdvořile a není zlou tchýní.

Náhodně však vyslechne rozhovor mezi svým nejstarším a nejmladším synem a jejich ženami, z něhož vyplýne jejich vzájemná žárlivost a boj o moc v rámci rodiny a pohrdání a zášť, které cítí vůči ní samotné. Jedna ze snach ponouká svého manžela, ať si starou paní více předchází, aby od ní dostali drahý dárek, tak jako jej dostala druhá snacha. Z tohoto rozhovoru, vyskytujícího se na konci povídky, je zjevné, že ke staré paní její rodina nic necítí a neváží si jí; všichni mají zájem pouze o její peníze. Ona tak zjistí, že jejich láska a úcta vůči

ní je jen předstíraná za tím účelem, aby ji přiměli odkázat jim svůj majetek. Toto zjištění je pro starou paní zcela zdrcující a nepochopitelné.

Vše ve svém životě dělala tak, jak je to považováno v patriarchální společnosti za správné: porodila a vychovala čtyři syny a tři dcery, a právem upřednostňovala syny před dcerami, tak jak je společností vyžadováno. Měřeno objektivními kritérii tradiční patriarchální společnosti je pozeňnanou ženou, ale náhle zjistí, že to je pouhá fasáda, prázdná a falešná. To, jak se celý život snažila být dobrou ženou a matkou, plnit dobře roli, kterou jí určila tradiční konfuciánská společnost, jí přineslo pouze pokrytectví jejích dětí.

Shi (2001, 226) poukazuje na to, že identita ženy v domácnosti je tu odhalena jako patriarchální mechanismus, který poutá ženy pod střechu domova; pisatelka přitom odkazuje na grafické komponenty znaku pro domov: domov je jařmo, které váže prase pod střechou.

Muži se v povídce objevují pouze zprostředkovaně v nepřímé řeči či dialogu, který zaslechne stará paní, avšak jejich moc nad životy žen je nezpochybnitelná. Podle McDougall je v povídce zobrazen též konflikt mezi ženami odlišných generací v rodině, přetrvávání starých konzervativních principů v moderní době a útlak žen v tradiční konfuciánské rodině (McDougall in: Petříková 2008²⁷, 18).

2.4.6. Povídka *Zhongqiuwan* (Večer Svátku středu podzimu, 1925)

V této povídce se mladý pár připravuje na první společnou oslavu Svátku podzimu²⁸. Manželka dohlíží na to, aby vše probíhalo tak, jak má, protože věří, že správný průběh oslavy svátku jim dvěma zajistí štěstí na další rok. Neustále dává pozor, aby bylo vše v naprostém pořádku, jako by to byla ta nejdůležitější věc na světě:

她一边吩咐厨子: 一会儿开饭, 这碗鱼不必再炒了, 栗子鸡得加些料酒再煨, 索菜里放些唐煮一煮。。。。这盘团鸭没有熟软和, 再熟熟吧。(Ling 1984, 47)

²⁷ V práci citován pramen McDougall 1997.

²⁸ Jeden z nejvýznamnějších čínských svátků; vznikl jako oslava konce sklizně a slaví se patnáctý den osmého měsíce lunárního kalendáře, kdy je měsíc v úplňku. Rodina se schází ke společné slavnostní večeři a uctívá své předky. S tímto svátkem se pojí několik legend a bývá také nazýván „Svátek lampiónů“.

„Při práci dávala příkazy kuchaři: 'Za chvíli bude večeře, tu rybu už nesmaž, do kuřecího masa je třeba přilít rýžové víno a ještě ho trochu podusit, a do zeleniny přidej trochu cukru a povař ji...kachna pospolitosti'²⁹ není dostatečně křehká, ještě ji dopeč.'“

Manžel je s přípravou na svátek spokojený a přemýšlí o svých citech k manželce, které jí však nedává najevo.

他觉得她今晚非常的美。他想如果他是欧美的人，此时一定就上去搂抱着她热烈的接吻了，但在中国人，夫妻的爱情是不兴外路的。(Ling 1984, 48)

„Připadala mu dnes večer obzvláště krásná. Pomyslel si, že pokud by byl Evropan nebo Američan, přistoupil by k ní, objal ji a vřele ji políbil, ale mezi Číňany se manželská láska nedává otevřeně najevo.“

Manžel je však v průběhu večeře odvolán ke své umírající nevlastní sestře, což manželku velmi rozruší, neboť to naruší tradiční oslavu. Přemlouvá manžela, aby snědl před odchodem alespoň hrst rýže a trochu z „kachny pospolitosti“, aby dodrželi tradiční zvyky, jelikož v opačném případě by se jim to mohlo vymstít a způsobit nějaké neštěstí, jak pevně věří manželka. Je přesvědčena, že kdyby nepojedli z „kachny pospolitosti“, způsobilo by to jejich odloučení.

太太也觉不好过，但是极不愿敬仁此时就走，因为团鸭还没有上。没有吃团鸭，团圆宴还是不团圆，她恐怕这是他们来日的朕兆。因此她一把拉他坐下说：吃些饭再去吧。今晚上的饭是要吃的。(Ling 1984, 49)

„Mladá žena se také cítila nesvá, ale v žádném případě nechtěla právě teď nechat manžela Jinrena odejít, protože se ještě nepodávala kachna pospolitosti. Pokud se nepojí z kachny pospolitosti, tak rodinná večeře není žádná rodinná večeře, bála se, že by to bylo nešťastné znamení do budoucna. Proto ho usadila zpět na místo se slovy: 'Sněz trochu jídla a teprve pak jdi. Dnešní večeře se musí sníst.'“

Manžel si vloží kousek do úst, ale vzápětí ho vyplivne, protože se mu zdá mastný, a spěšně odejde. Po nějaké době se vrátí zdrcený: nevlastní sestru již nezastihl živou a vyčítá to manželce, která ho nutila, aby počkal na tradiční jídlo, a tak způsobila osudové zdržení.

我早去五分钟，就见到她了。都是你要我吃的那碗饭，就误了十分钟。。。可怜她祇有一个乾弟弟在京城里，临死都会不到！。。。。死得太可怜了。(Ling 1984, 51)

²⁹ Tradiční pokrm konzumovaný o tomto svátku.

„Kdybych vyrazil o pět minut dříve, ještě bych se s ní setkal. Kvůli tomu, že jsi mě donutila sníst trochu jídla, ztratil jsem deset minut...ta ubožačka měla v Pekingu jen jednoho nevlastního bratra a on s ní nebyl, když umírala!... Umřela tak smutně.“

Zatímco před touto událostí se mu manželka zdála přitažlivá, nyní se mu zcela zoškliví. Mezi manželi dojde k hádce, při níž je rozbita váza určená k uctění předků, což představuje další znesvěcení svátku. Manželka muži navíc vyčítá, že byl narušen průběh svátku a že mluví o mrtvé, což je o svátku tabu; svou necitlivostí a lpěním na tradicích si manžela ještě více popudí.

太太本来最忌讳大节日说死人，听敬仁连连埋怨自己，心里未免不耐烦，只得勉强忍住搭讪道：“别祇埋怨我吧，大节不少见一个死人好多着呢。”不想这一个好字刺激了敬仁的耳，他很不以为然她那不耐烦的神气：想不到你这个年轻轻的女人，心肠这样硬，人家孤伶伶的死了，你还说不要去看她好多着呢。有什么好？”他传悲为怒，愤愤的说。(Ling 1984, 52)

„Mladá žena se vždy vyhýbala tomu, aby se o svátcích mluvilo o mrtvých, neboť to přináší neštěstí, proto když slyšela, jak Jingren stále obviňuje sám sebe, v mysli se neubráníla znepokojení, s vypětím sil se ovládla a strojeným hlasem řekla: 'Přestaň mě obviňovat, o svátku je lepší nevidět mrtvého.' Nepomyslela si, že jedno takové slovíčko jako 'lepší' ho tolik zasáhne. Jingren nečekal její mrzutou netrpělivost: 'Nenapadlo by mě, že taková mladá žena jako ty je v srdci tak tvrdá; když někdo osaměle umře, tak ty ještě říkáš, že je lepší se nejít na něj podívat. V čem je to lepší?' Jeho smutek se změnil v hněv a jeho tón byl rozhořčený.“

从太太换手巾擦泪时，他望见她红肿的鼻子显得非常硕大，那两片觉得可爱的嘴唇，已褪尽殷红的严色，只见一个酱紫的扁着想哭的嘴。她的眼睛平常本来就不美俏，因为相爱，所以觉不出毛病来，此时他看出她的眼角是吊起的。忽想起母亲说过“吊眼女人最难斗”这是结婚以后第一次他觉得他的女人难看。(Ling 1984, 52-53)

„Když si mladá žena utřela slzy kapesníkem, uviděl, jak jí napuchl červený nos a vypadal najednou jako hrozně veliký, rty, které považoval za rozkošné, přišly o rudou barvu, kterou jim dodávala rtěnka, a viděl jenom světle fialová ústa, která se chystala plakat. Její oči nikdy nebyly hezké, ale protože se navzájem milovali, dosud na nich neshledával žádnou vadu. Tentokrát si však všiml, že jejich koutky jsou povislé. Náhle si vzpomněl, jak matka říkala: 'Se ženami s povislými koutky očí je nejtěžší vyjít.' Poprvé od svatby si pomyslel, že jeho manželka je ošklivá.“

Od této chvíle se manželé vzájemně odcizí, jejich původně harmonický vztah se zhroutí a následuje série nešťastných událostí. Manžel tráví volné večery s přáteli po zábavních podnikcích, stane se z něj flamendr a zadluží tak svůj obchod i dům, z kterého se nakonec oba musí vystěhovat. Manželka v průběhu tří let dvakrát potratí, což lékaři přičítají

jejím napjatým nervům. Matka manžela z nešťastného osudu manželství viní snachu, neboť údajně nedokáže učinit syna šťastným a udržet ho doma, a ten proto vede zhýralý život. Povídka končí scénou, ve které si po čtyřech letech nešťastná manželka stěžuje matce na svůj nešťastný osud, který jí byl předurčen a jehož neblahým znamením byl tragický průběh prvního Svátku středu podzimu. Scéna se odehrává uprostřed nehostinného domu obsazeného věřiteli, mezi pavučinami, mûrami a netopýry.

“。。。。谁也没想到。。。。可是，娘呵，都是我的命中注定受罪吧！”她擤了擤鼻涕，咽硬到：“我出嫁后的头一个八月节晚上同他闹气，他吃了一口团鸭，还吐了出来，我便十分不高兴，后来他又一脚碰碎了一个供过神的花瓶，我更知道不好了。” (Ling 1984, 57)

„Kdo by si to pomyslel,... ale matko, všechno moje utrpení bylo předurčeno osudem!’ Utřela si tekoucí nos a se vzlykem pokračovala: ‘Potom, co jsem se vdala, hned první svátek osmého měsíce večer jsem s ním měla rozmlísku. Snědl jedno sousto kachny pospolitosti a hned ho vyplivl, byla jsem z toho rozmrzelá, a potom navíc rozbil vázu určenou pro oběti duchů, věděla jsem, že to nevěstí nic dobrého.’“

Mužský literární badatel chápe v povídce jako fokalizovanou postavu muže. Podle Xia (1999, 80-82) je žena politováníhodná oběť nepřátelství svého muže, který svůj cit projevuje vůči nevlastní sestře místo své ženy. Manželka proto cítí nenávist k jeho příbuzné, což vede následně k rozmlíškám mezi manžely a smutnému konci. Jeho rozbor povídky se ovšem jeví jako velmi černobílý.

Shih (2001, 226) oproti tomu vidí tragiku povídky v posedlosti manželky dodržováním zvyků a rituálů předepsaných patriarchálním řádem, která nakonec vede ke zničení právě toho, na čem jí nejvíc záleží: jejího manželství. Povídka mimo jiné ukazuje, že vnitřní svět domácností funguje v rámci patriarchální logiky, která paradoxně vytváří oběti z těch, kteří jsou nuceni jednat podle jejích norem a kteří je udržují.

Chow (1988, 79-81), stejně jako Shih, také spatřuje tragiku osudu protagonistky v pověřčivých představách. Ve sváteční večer musí být vše tak, jak má, aby „Nebesa“ byla spokojena. Prolíná se tu „ctnostná transakce“ mezi ženou v domácnosti a patriarchální společností s transakcí mezi lidskými bytostmi a nadpřirozenými silami. Velký důraz je dáván na přípravu jídla, které přestává být pouze jídlem a stává se symbolem specifického významového systému. Kachna se stává „kachnou pospolitosti“, jejíž konzumace má přinést štěstí rodinné sounáležitosti a harmonie. Avšak úsilí ženy přivést tuto transakci s „Nebesy“

k dokonalosti je zmařena blízkou smrtí manželovy příbuzné. Hlavní hrdinka je zotročena pověřčivostí, její namáhavá snaha být dobrou manželkou ukazuje na existenci smlouvy s patriarchální společností, a zároveň její pověřčivost ukazuje na temnou stránku této transakce se společností, na to, že ji může zničit. V příběhu se – opět u Ling ironicky - naplní to, čeho se žena bojí nejvíc, tedy že zneuctění „kachny pospolitosti“ a obětní vázy skutečně přinese neštěstí. Povídka jakoby imituje feudální představy v tom, že ukazuje, že pověřčivá žena měla nakonec pravdu. Avšak této „pravdy“ dosáhla právě svým chováním v důsledku tohoto přesvědčení a lpěním na víře v předurčenost osudu v závislosti na správně provedených rituálech. Ling Shuhua, místo aby explicitně kritizovala ideologii tradiční čínské společnosti, odhaluje její meze popisem jejich nejkrutějších projevů. Postavení ženy jako oběti je ještě zdůrazněno její naprostou osamělostí, podpory se jí nedostane ani od ostatních žen v povídkách: jejich existence naopak násobí její postavení jako oběti.

2.4.7. Shrnutí

Ling Shuhua používá, jak již bylo zmíněno, pro kritiku patriarchální společnosti zejména ironii, což se projevuje v nešťastných osudech postav, které jednají v souladu s tradičními normami; někdy tato ironie probleskne i v názvu, jako v případě povídky *Šťastný člověk*.

Mnoho z ženských postav povídek Ling Shuhua je schopno definovat sama sebe jen za pomoci zastaralých měřítek ženské krásy stanovených patriarchální společností. Jejich identita je svázána s vnitřním prostorem, ve kterém se ženská krása může realizovat pouze tím, že ženské postavy dobrovolně přijmou jeho hodnoty, což jim však přináší existenci podobnou umírání za živa. Ling odhaluje, jak funguje tento patriarchální mechanismus, jenž přiměje ženy, aby se vnitřně ztotožnily s těmito hodnotami (Shih 2001, 225).

Ling používá ještě jiný způsob, jak poukázat na devastující vliv dichotomie „vnějšku a vnitřku“ na životy žen, a to ironické srovnávání žen, které zůstávají uvnitř, s těmi, které se odváží vyjít ze svého světa ven. Příklad toho lze najít mj. v povídce *Po čajovém dýchánku* (Chahui yihou, 1926), kde jsou zobrazeny vedle sebe tradiční dámy, jež pasivně čekají, až jim budou domluveny sňatky, a jejich protějšky, mladé a temperamentní ženy, které vyrážejí ven a samy si budují své manželské vyhlídky jako partnerky rovné mužům. Ling tu nemilosrdně

útočí na patetickou domýšlivost a zbytečnou pýchu tradičních žen, přičemž předjímá osud, který je čeká: stanou se z nich staré panny. V této i dalších povídkách Ling poukazuje na rozdíl mezi moderní ženou, jež drží svůj osud ve svých rukou a může se dočkat šťastného manželství, a tradiční ženou, jež skončí ve svazku, který není ničím jiným než finanční a biologickou smlouvou (Shih 2001, 225).

2.5. Spisovatelka Bing Xin

Spisovatelka Bing Xin (1900-1999), jejíž původní jméno bylo Xie Wanying, se narodila do rodiny důstojníka císařského loďstva. Rodina žila nejdříve ve Fujianu, posléze se přestěhovala do města Yantai. Obě města jejího dětství leží u moře, které na ni udělalo velký dojem: v její rané tvorbě se vzpomínky na moře často objevují. Bing Xin se dostalo vzdělání ve formě domácí soukromé výuky (Dooling, Torgeson 1998, 307).

Když bylo Bing Xin třináct let, přestěhovala se rodina do Pekingu, kde autorka získala vzdělání na dívčí křesťanské škole. Zřejmě pod vlivem křesťanského učení si Bing Xin podvědomě zformovala svou životní filozofii lásky (Chu 1991, 178).

Po skončení střední školy Bing Xin studovala literaturu na vysoké škole v Pekingu, která byla také založena křesťanskými misionáři. V roce 1919 začaly být v různých čínských periodikách publikovány autorčiny první eseje a povídky. Svá studia Bing Xin dokončila v roce 1926 na *Wellesley College* ve Spojených státech amerických. Při svém studiu zde psala krátká vyprávění pro děti, jež byla pravidelně uveřejňována v novinách *The Morning Post*. Po návratu do Číny vyučovala literaturu na různých univerzitách a v roce 1929 se provdala za sociologa Wu Wenzaa, s kterým vchovala v průběhu let tři děti (Dooling, Torgeson 1998, 308-309).

Nějaký čas strávila v Evropě a znovu ve Spojených státech amerických, a do Číny se vrátila v roce 1937, před vypuknutím války proti Japonsku, ve které se aktivně zapojila do práce, kterou chápala jako činnost pro spásu národa prostřednictvím kultury. Po válce se stala jako první žena v historii profesorkou na Tokijské univerzitě, kde vyučovala čínskou literaturu. Po vzniku Čínské lidové republiky se v roce 1951 pro mnohé překvapivě vrátila do Číny, kde se stala uznávanou spisovatelkou a získala za své knihy mnoho ocenění. Zbytek

svého života zasvětila boji za světový mír, prosazovala kulturní výměnu mezi všemi zeměmi, a tyto své snahy uskutečňovala v rámci častých cest do zahraničí (Chu 1991, 179).

Autorku velmi ovlivnil fakt, že dospívala v době Májového hnutí, a nadšeně propagovala jeho myšlenky. Její ranou tvorbu představují kritické povídky o tradiční rodině a postavení ženy v jejím rámci, později psala zejména lyrickou poezii. Ve svých povídkách odsuzovala tradiční výchovu, které se ženám dostávalo v patriarchální rodině, a naopak vyzdvihovala život těch žen, kterým se dostalo moderního vzdělání. Zároveň však v některých povídkách o moderních ženách varovala před riziky vyplývajícími z nově nabyté nezávislosti. Základní otázky, jež si ve svých povídkách kladla, se týkaly života jako takového, například co ho ovládá, či co znamená láska a nenávist. Její styl se vyznačoval úsporností, jednoduchými zápletkami, a na druhé straně důkladným vykreslením postav jdoucím do hloubky, se zaměřením na jejich vnitřní psychologii. Proslavila se svými esey a básněmi, které jsou plné lásky k životu, přírodě a humanitě, v rámci tématu nové ženy jsou však zajímavé především její povídky (Chu 1991, 178).

Ve svých povídkách, jak již bylo zmíněno, zpracovává témata ze života lidí soudobé Číny, žen, mužů i dětí, často ve spojení s rodinou, či milostným citem. Převládajícím tónem je smutek a melancholie. V povídkách psaných mezi lety 1919 až 1936 se postupně přesouvá pozornost z dětí na dospívající a nakonec na dospělé ženy, které řeší svůj vztah k rodině a společnosti i své vnitřní konflikty. Povídky Bing Xin jsou působivé zejména detailně promyšlenou kompozicí a jednoduchým jazykem, jsou plné emocí a melancholie a předmětů a situací, které mají určité emoce evokovat. Její styl je intimní a lyrický, avšak je jím zobrazena objektivní realita soudobé čínské společnosti (Boušková 1964, 116, 127).

Jedna z povídek ze třicátých let, sarkastický portrét kosmopolitní nové ženy, *Women taitai de keting* (Salon naší dámy), například pojednává o ženě ve středním věku, která zve do svého překrásně zařízeného salonu intelektuální a uměleckou elitu města, avšak vztahy mezi hosty a hostitelkou i mezi ní a její rodinou jsou pouze povrchní. Jde tedy o zobrazení ženy, která by měla být podle společenských měřítek šťastná, neboť společensky dosáhla svého cíle, avšak ve skutečnosti jí tento úspěch štěstí nepřinesl. Podle McDougall (McDougall 2003, 144) je protagonistka paradoxně přesto zcela závislá na mužích, pokud jde o její sebeúctu, a přes všechny své úspěchy zůstává diletantkou. V povídce je zdůrazněna její žárlivost na ostatní ženy, které považuje za hloupé, a proto je přezírá, i její manipulativní postoj vůči bývalému milenci i své rodině. Stává se pro všechny nesnesitelnou, což je ale důsledek jejích

snah o společenské uznání, potažmo tlaku čínské společnosti, v níž se mísily prvky čínské tradice s moderními vlivy, na ženu.

Z hlediska tématu nové ženy je zajímavá také například povídka *Xi feng* (Západní vítr), v níž se pojednává o ženě - vědkyni, která cestuje lodí na konferenci, kde potká bývalého partnera, s kterým se před deseti lety rozešla, aby pracovala na své kariéře. On je úspěšný muž a má milující rodinu, která ho přijde přivítat do přístavu. Žena se zamýšlí nad svým životem a přemýšlí nad tím, že ačkoliv ho ona tehdy opustila, jemu to neubralo sil a je na tom teď lépe, zatímco ona je opuštěná a sklíčená. McDougall rozebírá závěrečné vyznění jako varování pro vzdělané ženy Číny té doby před riziky spojenými s nezávislostí (McDougall 2003, 145).

2.5.1. *Di yici yanhui* (První večírek, 1929)

Tato povídka pojednává o mladé novomanželce jménem Ying, která pořádá svůj první večírek. Ještě před tímto večírkem mladá žena ve svém původním domově snila o tom, jak tento její první večírek plný domácího štěstí bude probíhat: představovala si útulný pokoj jemně osvětlený měkkým světlem lampy a plamenů z krbu, v jehož záři působí vybavení pokoje velmi příjemně; ona jako paní domu je střídme, ale elegantně oblečená, a oči jí svítí pýchou, na její jemně nalíčené tváři se objeví úsměv, když nenuceně mluví se svými hosty. Domácký život, o kterém Ying sní, je obrazem pořádku a míru, jehož středobodem je ona jako dokonalá domácí paní. Tento sen se však rozplyne, když Ying přijde do svého skutečného nového domova, který sdílí s manželem. Přípravy večírku a zařizování nového domu byly zdrženy nemocí její matky, a proto je dům ještě nevybaven a plný řemeslníků, nepořádků a zmatků. Když dá Ying konečně dům do pořádku, najde balíček od své matky, ve kterém je stříbrná váza na květiny. Dárek jí okamžitě připomene její nemocnou tvář a to, jak se pro ni matka celý život obětovala a dávala jí vše, co měla, což v ní vzbudí hluboké pocity lásky a lítosti. Těsně před začátkem večírku sloužící informují Ying, že jediné, co chybí, je váza na květiny, která má být umístěna doprostřed jídelního stolu. Matčin dárek tak do dokonalosti doplní scénu iniciace Ying do stavu ženství. Mladá žena je nakonec hrdá, že se večírek podařil a ona tak jako manželka splnila své povinnosti, avšak zároveň ji ovládá smutek nad odloučením od své matky. Váza jí neustále připomíná matčinu nepřítomnost a vzbuzuje v ní pocit viny. Lituje, že se vdala a nezůstala místo toho u své matky, aby se o ni

starala. Na konci ji smutek přemůže a ona začne plakat, ale jelikož nechce zkazit manželovu radost z jejího úspěchu, řekne mu, že jsou to slzy radosti.

Chow interpretuje povídku tak, že příprava Ying na večírek je jejím symbolickým iniciačním vstupem do společnosti jako vdané ženy, a tím též do zralého ženství. Její vzpomínky na matku narušují průběh tohoto procesu touhou po rodiči stejného pohlaví, jež je podstatou negativního oidipovského komplexu. Podle Chow je tak se vstupem Ying do heterosexuálního života propleten intenzivní emocionální vztah k její matce. Ying vůči matce cítí silný pocit dluhu za lásku, jež jí nemůže splatit. Dcera opětuje matčino obětování v bolesti, již cítí pro svou matku, vzájemně se tady sobě obětují. Jak Ying touží po své matce, začíná se jí podobat, což znamená, že se bude stejně jako její matka obětovat pro společenský řád. Ying nemůže uniknout své tendenci ztotožnit se se svou matkou, a to tím způsobem, jaký je předepsaný společností: potřeba obětovat se je společenský a morální požadavek, který je uvalen na všechny ženy. Vůči svému manželovi, který zjišťuje, proč pláče, hned uplatní způsob chování své matky - potlačení vlastní osobnosti a obětování se - a zalže mu, aby nezkazila jeho šťastný den. Pokus nechat zmizet své vlastní problémy skryje za svým klidným zevnějškem, což je paradoxně zvyk, který si osvojila pro život skrze ztotožnění s matkou. Zatímco stále vnitřně touží po matce, centrální postavení v jejím společenském životě vdané ženy zaujme pouto k manželovi (Chow 1991, 157, 161).

Podle McDougall je možné číst tuto povídku jako vyzdvižení utrpení a slz, které ženy zažívají v manželství. Ačkoliv se opakovaně odkazuje k modernímu stylu života, jenž mladý pár vyznává, zároveň je tu zdůrazněno tradiční dilema ženy: mladá žena stále vstupem do manželství začíná patřit do rodiny svého manžela jako dříve, a z toho důvodu musí zpřetrhat své vazby na svou původní rodinu. Povídka tak ukazuje podle McDougall to, že ani moderní způsob života a manželství založené na lásce nevyřešily všechny problémy vyplývající z tradičních očekávání ohledně postavení ženy v domově (McDougall 2003, 143).

2.5.2. Shrnutí

Podle McDougall se v pozadí výše zmíněných povídek skrývá poselství, že vzdělaným čínským ženám i příslušnicím stejného pohlaví z nižších vrstev se bude dařit dobře pouze tehdy, pokud budou schopny skloubit společensky užitečnou práci s rodinným životem

(McDougall 2003, 146). Nové ženy Bing Xin stojí na rozhraní staré a nové doby a hledají své místo ve společnosti a způsob, jakým žít – přičemž toto hledání je často velmi bolestivé.

V povídkách Bing Xin se projevuje dilema nových žen v Číně, kdy již mají více práv a svobody než dříve, avšak někdy nevědí, jak jich využít. Staré patriarchální vztahy pomalu mizí, ale nové je ještě nenahradily, a vzdělané ženy často nenacházejí své štěstí.

3. „Nová žena ve Finsku“

3.1. Postavení finské ženy v minulosti

V minulosti se žena ve Finsku mohla uplatnit pouze jako manželka a matka. Když dospěla, očekávalo se, že se co nejdříve vdá. Ženy nesměly vlastnit majetek ani mít zaměstnání bez povolení manžela. Byly tedy podřízené svému muži a nemohly se realizovat ve společnosti. Před rokem 1863 byla i neprovdaná žena nesvéprávná a musela mít poručníka. Od roku 1863 nabývá svobodná žena svéprávnosti ve dvaceti pěti letech, avšak u vdaných žen je stále poručníkem manžel a ženy nemohou disponovat svým majetkem. V rodině se však často profilují jako silné osobnosti, zvláště v oblastech, kde muži pracují jako námořníci a delší dobu nebývají doma. Pak přebíraly veškerou zodpovědnost za rodinu ženy a tím nabíraly na psychické síle a sebevědomí. V roce 1884 vznikl první feministický spolek. Zpočátku se zde ženy scházely především za účelem společného provozování zájmových činností, avšak čím dál více byl kladen důraz na otázky vzdělání a postavení ženy ve společnosti a její občanská práva (Rojola 1999, Jallinoja 1983).

Od období realismu se postavení ženy ve Finsku stává postupně jedním z hlavních témat literatury. Nejsilněji zaznívá například v díle Minny Canth (1844-1897). V důsledku lepšího přístupu žen ke vzdělání a tedy i většího zájmu žen o literaturu se na finském kulturním poli objevily nové ženské spisovatelky. Ženy jsou v jejich dílech pojímány jako oběti společnosti svázané církevní a patriarchální morálkou, jež je staví do nerovného postavení s muži. Na druhou stranu mnoho ženských hrdinek zastupuje právě silné venkovské ženy, matky rodu, které drží rodinu při životě a vedou celé hospodářství. Takovéto postavy si udržely svůj význam v literatuře i v pozdějších dobách a objevují se například v díle Helly Wuolijoki (1886-1954), především v sérii pěti her z usedlosti Niskavuori, vzniklých v letech 1933-53.

Instituce manželství měla být pro ženy posvátná: společnost odsuzovala, pokud se jí žena vzepřela. Ještě v mnohem pozdější době, v roce 1935, například cenzura filmu *Niskavuori* odkazuje na pravidla, podle nichž je nepřipustné zobrazovat mimomanželské vztahy.

„Filmiä, joka loukkaa avioliiton ja kodin pyhyyttä tai joka johtaa ajattelemaan, että alhaiset sukupuolisuhteet ovat luvallisia, älköön hyväksyttäkö. Sama kielto on voimassa niihin filmeihin nähden, joissa aviorikosta juonen perustana esitetään tarpeettoman tyhjentävästi tai siten, että se näyttää oikeutetulta tai käy houkuttelevaksi.“ (převzato z: Karkama, Koivisto 1999, 265)

„Film, jenž uráží svatost manželství a domova nebo jenž vede k domněnce, že nízké sexuální vztahy jsou dovolené, nesmí být schválen. Stejný zákaz platí pro ty filmy, které zobrazují nevěru jako zápletku v ději zbytečně explicitně nebo tak, že působí oprávněně či atraktivně.“

Finské ženy usilují v meziválečné době o lepší přístup ke vzdělání, finanční soběstačnost, podíl na vytváření legislativy a správě státu. V roce 1901 získaly ženy plná práva na vzdělání na univerzitách, následovalo právo volit a kandidovat ve volbách v roce 1906, volební právo v obecních volbách v roce 1917 a právo nechat se zaměstnat bez povolení manžela v roce 1919. V roce 1929 vychází zákon o manželství, který ustanovuje právní nezávislost ženy na svém muži.

V meziválečném období měla žena podle oficiální ideologie dvě možnosti, jak se aktivně podílet na vytváření blahobytu nově vzniklého státu. Buď mohla založit rodinu a udržovat „morální dohled“ nad dětmi a manželem, nebo se uplatnit v roli takzvané „společensky definované matky“ (*yhteiskunnallinen äiti*), jež může morálně působit v rámci společnosti. Tyto možnosti vycházely z představ konce 19. století o tom, že přirozená mateřskost ženy z ní činí lepšího člověka, než je muž, a tudíž má právo se starat o morálku a výchovu nejen rodiny, ale i celého národa. Tímto způsobem mohou i svobodné ženy využít svých mateřských schopností, jež byly stále považovány za ženě vlastní a za jedinou možnost, jak může žena prospět společnosti. Konkrétním způsobem, jak se takto uplatnit, bylo stát se učitelkami, zdravotními sestrami, zapojit se do činnosti dobročinných spolků a tak dále. Toto pojetí stále prohlubovalo zažitě představy o rozdílném pojetí mužských a ženských rolí ve společnosti (Helén 1997, 140- 146).

Identita ženy tak byla vystavěna na základě manželství a rovněž mužských představ o tom, jak by měla žena fungovat. Tyto představy, odrážející hodnotový svět luteránské konzervativní morálky, ženské spolky meziválečných let pouze přejímaly a o ženská práva bojovaly v rámci nich. Organizace Martta a jiné středostavovské feministické spolky propagovaly představu o funkci ženy ve společnosti, opírající se o etiku povinnosti, jež byla glorifikována, neboť byla spojena s utrpením, bojem a překonáváním těžkostí (Karkama, Koivisto 1999, 279).

V souvislosti se „společensky definovanou matkou“ se objevuje také termín „národního mateřství“ (*kansallinen äitiys*). V rámci „národního mateřství“ je žena opět pojímána jako morálně vyspělý jedinec, který má působit na celý národ. Mladý stát potřeboval upevnit svou stabilitu a prostředkem k docílení této potřeby měla být rodina jako základní stavební jednotka, jejímž středem a pojícím článkem je žena.

Z biologické podstaty ženy jako matky se tak vytváří společenská role. Ženská sexualita a možnost svobodného rozhodování o vlastních tělesných potřebách jsou tak buď potlačovány, anebo kontrolovány státem a společností. Ženino mateřství a pohlavní život se stávají veřejným zájmem, nad nímž je udržován dohled. Žena má zachovávat přísné morální postoje, nikdy neuplatňuje své sexuální potřeby mimo rodinu a v rámci manželského života je zastánkyní sexuální zdrženlivosti (Rejhová 2001, 19).

Sexualita ženy byla vnímána patriarchální společností jako oblast nebezpečí a nejistoty, protože ji nelze přesně vymezit a určit její definici. Má být uplatňována v manželství, mimo manželství je spojována s hříchem. Ideální žena je morálně čistá bytost, sexuálně zdrženlivá, a tudíž ženy, které se vyhýbají manželství, vyhledávají mimomanželské sexuální uspokojení či opouští manžela a rodinu, jsou považovány za morálně nečisté (Rejhová 2001, 70).

Pokud se žena nepodvolila obětovat se pro dobro společnosti - tudíž nemínila se stát manželkou a matkou - stala se ztělesněním zla. Nikdy nebyla taková žena tak programově zobrazována jako destruktivní a hrůzostrašná postava jako na přelomu 19. a 20. století. Vedle viktoriánského symbolu ženy - téměř asexuální, submisivní - se objevil opačný typ - sexuálně nevázaná pomstychtivá dravá šelma, která se promítala i do představ o ženách vampýrech a vlkodlacích. Tyto představy vznikaly jako důsledek ohrožení mužského postavení ve společnosti, v souvislosti s požadavky žen na rovnoprávnost a s jejich vstupem na pole veřejného života (Hapuli 1992, 116-117).

3.2. *Uusi nainen* („nová žena“)

Jak již bylo řečeno výše, výrazné ženské postavy se v literárních dílech dostaly v průběhu 19. století a na přelomu 19. a 20. století tak výrazně do popředí zásluhou toho, že

se objevilo mnoho nových spisovatelek v důsledku lepšího přístupu žen ke vzdělání a větších možností prosadit se ve veřejném životě. Ženské hrdinky se však v té době objevují také v dílech mužů, například Juhaniho Aha³⁰ či Teuva Pakkaly³¹. Zde již je možno vystopovat hledání identity nové ženy, neboť hlavní hrdinka se snaží být samostatným jedincem, ale stále podléhá tlaku svého okolí, kladoucího důraz na tradiční hodnoty a morálku, a proto trpí pocity viny.

V důsledku tohoto vývoje se započala diskuse o nové identitě ženy. V této souvislosti se mluví o ženských postavách v literatuře a kultuře počátku dvacátého století, pojednávající o subjektivitě ženy, jako o „nových ženách“. Důraz se přesunul z otázky společenského postavení ženy na otázku její sexuality a subjektivního vyjádření. Spisovatelky zabývající se touto problematikou neměly společný literární program a jejich způsoby vyjádření se lišily, avšak společným tématem se stala zmíněná sexualita, snaha o osamostatnění se a osvobození. Spisovatelky pociťovaly, že žena může být samostatná, sebevědomá bytost, která řídí svůj vlastní život, pouze tehdy, pokud se osvobodí od sexuálních zábran a uvědomí si vlastní touhu (Rojola 1999, 155-159).

Zobrazování „nové ženy“ je na počátku 20. století plné rozporů: jsou s ním spojeny čistě pozitivní hodnoty, jako je svoboda, nový způsob uvažování a síla změny a zároveň hrozby jako je zločinnost, zlo a zvířecnost. Jak bylo výše uvedeno, svobodná, samostatná žena, jejímž životním cílem není manželství, představovala hrozbu pro instituci rodiny a tím i pro celou společnost. Žena každopádně symbolizovala přelom mezi starým a novým a hledání výrazu nové kultury (Rojola 1999, 274-277).

Většina společnosti se stavěla k otázce svobody a individuality ženy kriticky, a ti, kteří k těmto otázkám zaujíмали příznivý postoj, se ještě dělili v otázce ženské sexuality na ty, kteří souhlasili s tím, aby ženy pojednávaly o své sexualitě v literárních dílech, a na ty, kteří byli zásadně proti tomu. To, co bylo vnímáno jako přirozené u mužských hrdinů, bylo jimi u žen odsuzováno. Ženy, jež usilovaly o svou novou identitu, byly často vnímány s předsudky, karikovány a zobrazovány s mužskými rysy. Sexuálně aktivní žena, jež vyznávala volnou

³⁰ Například v dílech *Papin tytär* („Pastorova dcera“, 1885, česky 1940) a *Papin rouva* („Pastorova žena“, 1894, česky 1940), v nichž je líčena touha po svobodě a individualitě hlavní hrdinky a kde se objevuje kritika výchovy v duchu přísné luteránské morálky, která má negativní vliv na vývoj osobnosti člověka, především dívek. Autor kritizuje také konvenční manželství uzavřená na základě společenské výhodnosti a ne lásky, čili instituci manželství jako obchodu (viz kap. 3.4.) (Humpál, Kadečková, Parente-Čapková 2006, 382-383).

³¹ Především v díle *Pieni elämäntarina* („Malý životní příběh“, 1902), v němž hlavní hrdinka řeší nedostatek lásky vyplývající ze ztráty matky a z otcovy přísné patriarchální výchovy. Její vztahy s muži končí neúspěchem a také manželství je nešťastné. Hlavní hrdinka končí tragicky (Humpál, Kadečková, Parente-Čapková 2006, 384).

lásku, byla označována za dekadentní jev i za projev choré mysli dotyčné ženy i autora, a za patologický případ. V těchto odsudcích se angažovala též feministická hnutí, kterým šlo o uznání práv ženy ve společnosti, a ne o změnu identity ženy jako takovou (Rojola 1999, 158-160).

Někteří spisovatelé a spisovatelky se při obraně tradiční ženy uchylují k psaní děl z prostředí venkova. Agrární venkov zastupuje patriarchální hodnoty v protikladu k městu, jež je vnímáno jako oblast, která ohrožuje vedle tradiční role ženy i tradiční moc muže a selský způsob života, a je symbolem života moderního a jeho stinných stránek.

V rámci ženských hnutí se také řešila problematika solidarity mezi ženami navzájem. Popud k tomu dala Maila Talvio svým románem *Pimeän pirtin hävitys* („Zničení temné chatrče“, 1901), ve kterém je ženám z vyšší a střední vrstvy dávana zodpovědnost za převládající dvojí morálku, kdy je nezajímá, co se stane s níže postavenými ženami, jež využívají muži jejich sociální vrstvy ke svému sexuálnímu potěšení. V takovém případě je podle Maily Talvio pro ně přednější dobré jméno jejich rodiny a příslušnost k sociální třídě. Okolo tohoto románu se rozvinula živá debata na toto téma (Rojola 1999, 158).

Někteří mužští spisovatelé se také začali stavět proti potlačování ženské touhy a sexuality. Zejména mladí radikálové sdružení kolem švédskojazyčného časopisu *Euterpe* obhajovali jejich úplnou sexuální svobodu. Do debaty v tomto časopise se zapojil i známý volnomyšlenkářský filozof Rolf Lagerborg, který prohlásil, že jen osvícená, svobodná a samostatná žena vzbuzuje všeobecný zájem. Z projevů mladých radikálů by se zdálo, že se staví ve prospěch sexuální emancipace žen, avšak podle Rojoly (1999, 159) z Lagerborgových vyjádření spíše zaznívá mužská sexuální touha.

Nová žena a její hledání vlastní identity se úzce pojí s tématem mateřství a s osobou matky. Jestliže společnost od ženy očekává úlohu matky a manželky a nová žena se z tohoto pojetí snaží vymanit, musí si přitom nastolovat otázku, co pro ni tedy znamená mateřství a zda by nebylo možné nalézt zcela nový vzor ženy - matky. Mimo to řeší také vztah matky a dcery, což odráží ten samý jev: totiž že původní model matky je přežitý a nový není ustálený – teprve se tvoří ve vztahu ke „starému“, interakcí s ním. Výrazným jevem je též absence matky, kdy hlavní hrdinka vyrůstá bez ní a řeší svůj často velmi složitý vztah s otcem³².

Zajímavou osobností v rámci tématu nové ženy ve Finsku je také Edith Södergran (1892-1923), básnířka řazená do finskošvédského modernismu, která si vytvořila svůj vlastní

³² Toto téma zpracoval již Teuvo Pakkala (viz předešlá poznámka pod čarou).

básnický styl a jazyk. V její lyrické tvorbě se do popředí poprvé dostává nová sebevědomá žena, jež se nesmíří se starými rolemi ani očekáváními, která jsou vůči ženě obvykle uplatňována. V její lyrice se setkáváme s tím pojetím, že láska, kterou muž ženě nabízí, jí nic nedává a pouze ji ničí. Podle Södergran žena může sama svou volbou změnit způsob ženského bytí, definovat svou osobnost a hledat vlastní já ženy. Ve styku s mužem však svou osobnost žena vždy ztrácí. V básních Edith Södergran pak žena naopak nachází svou vlastní identitu ve vztahu k jiné ženě, „sestře“. Do popředí se dostávají také erotické motivy, které nacházíme i u tří níže pojednávaných autorek (Rojola 1999, 164).

3.3. **Aino Kallas:**

3.3.1. Život a dílo

Aino Kallas (1878-1956) debutovala jako básnířka a prozaička v duchu novoromantismu. Pocházela ze slavného finského rodu Krohnů: její otec byl známý básník Julius Suonio-Krohn. Poté, co se provdala za estonského diplomata a folkloristu Oskara Kallase, žila s ním nejdříve v Petrohradě a Estonsku a čerpala prostředí i témata pro svá díla z estonských dějin i současnosti, neboť se zajímala o estonskou historii, literaturu a folklor. Sblížila se s estonskou literární skupinou *Noor Eesti* (Mladé Estonsko), a v té době nastal v jejím díle obrat od novoromantismu k novorealismu se silným sociálně kritickým tónem. Psala především o otrockých životních a pracovních podmínkách Estonců v minulosti, kdy bylo Estonsko v područí sousedních mocností, a jejich touze po svobodě (Dubois 2004, 205-206).

V roce 1900 si vzala za muže Oskara Kallase, estonského diplomata a folkloristu. V roce 1916 potkala při svém dlouhodobějším pobytu v Helsinkách finského básníka Eina Leina, do kterého se zamilovala. Jejich vztah trval do roku 1919 a přiměl Aino Kallas vážně přemýšlet o rozvodu. Eino Leino byl pro spisovatelku tvůrčím impulzem a i po ukončení vztahu spolu oba autoři udržovali intenzivní kontakty (Leskelä-Kärki, Melkas, Hapuli 2009, 29).

V letech 1922-1934 žila v Londýně, kde tehdy její manžel působil jako estonský velvyslanec, a tam si osvojila osobitý literární styl, baladický, ornamentálně archaizující s rysy historického románu a fantaskního příběhu. Odrážela se v něm také inspirace psychoanalýzou. Zdůrazněním lidské duality a zobrazením uvolnění latentního násilí v lidském podvědomí se též řadí mezi spisovatele psychologické školy prvních desetiletí dvacátého století, v jejichž románech jsou zkoumány konflikty mezi lidskými pudy a vědomým já. Její hrdinové se vrhají vsčtříc zvláštnímu naplnění, které jim přináší štěstí, ale zároveň ničí jejich život (viz kap. 3.3.2.-3.3.4.). Její tehdejší tvorba byla zajímavá také jazykovými experimenty a míšením žánrů (Rojola 1999, 275-277).

Ve dvacátých letech vznikla díla Aino Kallas, která jsou z hlediska „nové ženy“ nejzajímavější. Jsou to tři novely, jež autorka zahrнула pod trilogii s pojmenováním *Surmaava Eros* (Vražedný Eros): příběh z Livonska *Barbara von Tisenhusen* (1923, viz kap. 3.3.2.), do 16. století zasazená novela *Reigin pappi* (Pastor z Reigi, 1926, viz kap. 3.3.3.), a novela zpracovávající téma člověka - vlkodlaka *Sudenmorsian* (Vlčí nevěsta, 1928, viz kap. 3.3.4.). Inspirací pro tato tři díla byly Aino Kallas historické prameny a kroniky. Všechna tři díla tematizují zakázanou lásku a vzepření se ženy patriarchálním pořádkům. Ačkoliv jsou zasazena do historie a psána archaizujícím jazykem, zpracovávají se v nich často diskutovaná témata ve finské společnosti 20. století, a to práva žen na vlastní majetek, existenci nezávislou na muži a vládu nad svým životem (Rojola 1999, 276).

Pobyt v Londýně je dobou největšího tvůrčího vzepětí. Spisovatelčina díla vydávaná v Londýně byla tamními kritiky oceňována. Ačkoliv Aino Kallas zabíralo mnoho času plnění jejích povinností manželky diplomata, pilně psala a cestovala po Estonsku i Spojených státech se svým cyklem přednášek, při nichž četla ze svých děl a přednášela o literatuře. Na léto jezdila do Kassari v Estonsku, kde se rovněž věnovala své práci; Kassari objevila v roce 1924 a toto místo si ihned zamilovala jako rodinné letní sídlo. Londýn a Kassari představovaly dva protipóly, oba současně důležité pro její tvůrčí práci. Londýn byl velký katalyzátor zprostředkovávající bohatý proud nových dojmů a impulzů, Kassari nabízelo sepětí s přírodou a zklidnění životního rytmu. Napětí mezi leskem uspěchaného diplomatického života v Londýně a tichým letním klidem v Kassari pak bylo plodným činitelem, který umožnil vznik nejlepších děl Aino Kallas. Autorka si tento kontrast uvědomovala a také ve svých dílech se vždy znovu a znovu vracela k postavám, které žily ve dvou světech zároveň a uvnitř nichž se svářely dvě bytosti, dvě povahy. Kořeny k tomuto jevu lze zajisté hledat v mnoha

různých faktorech, ale jistě i ve zmíněném protikladu Londýna a Kassari, potažmo Anglie a Estonska (Laitinen 1995, 68).

Na počátku třicátých let se v Estonsku odehrávaly vnitropolitické boje, jež se týkaly i postavení Oskara Kallase jako velvyslance v Londýně. Když se k moci dostala jemu nepřátelská garnitura, byli Kallasovi nuceni Londýn v roce 1934 opustit. Přesídlili do Tallinnu a Oskar Kallas odešel do důchodu. Pro Aino Kallas bylo velmi obtížné znovu si zvyknout na klidnější život a malý svět Tallinnu: když poznala velký svět „oceánu“, bylo obtížné vrátit se do „rybníka“. Často cestovala do Finska a podnikla také pár delších cest zpátky do Londýna. V této době se autorka ve své tvorbě zaměřila především na dramata: psala nové divadelní hry a přepisovala také svá starší díla, z nichž vytvářela dramata (Leskelä-Kärki, Melkas, Hapuli 2009, 38-39).

Po vypuknutí druhé světové války přišli Kallasovi, tak jako mnoho jiných lidí v té době v Estonsku, o svůj domov a byli nuceni uprchnout do Švédska. Velká část estonské inteligence byla odvečena do pracovních táborů na Sibiři a nešťastný osud se nevyhnul ani dětem Aino Kallas. V roce 1941 se její syn Sulev zastřelil, aby se vyhnul odsunu. Stejný rok zemřela i její dcera Laine po zásahu zbloudilé kulky ze zbraně ruského vojáka. Spisovatelka snášela život uprchlíka velmi těžce a toužila se vrátit domů, do Finska, zvláště po smrti svého manžela v roce 1946. Finsko však kvůli smlouvě se Sovětským svazem nemohlo přijímat estonské občany. Ve Švédsku se cítila jako občan druhé kategorie a pronásledoval ji neustálý strach, neboť mnoho estonských občanů doplatilo na stalinské čistky padesátých let. Poslední dva roky života jí strávit ve Finsku již bylo umožněno, a to v Helsinkách na břehu moře (Leskelä-Kärki, Melkas, Hapuli 2009, 39-42).

Její pozdní dílo tvoří především knihy vzpomínek a vydané deníky, které si psala po celý život, aniž by počítala s jejich publikováním. Pracovala také na životopisné knize o svém muži Oskarovi, avšak ta byla vydána až posmrtně její dcerou pod titulem *Elämän toveri* (Životní druh, 1959).

3.3.2. Barbara von Tisenhusen (1923)

Barbara von Tisenhusen je první z novel Aino Kallas psaných v archaizujícím stylu. Pojednává o ženě, která poruší společenská pravidla tím, že se vzepře vůli svých bratrů a

uteče s milencem, písařem. Ženina vzpoura skončí katastrofou: bratři utopí vzdorovitou sestru v jezeře.

Námět si Aino Kallas vypůjčila ze dvou livonských kronik ze 16. století, v nichž je zaznamenán příběh členky rodiny Tisenhusen, Barbary, který se následně objevuje i v jiných historických i beletristických literárních pramenech. Nejvíce Aino Kallas využila kroniku Balthasara Russowa, která konstatuje, že Barbara von Tisenhusen byla historická postava, o jejímž životě se nezachovalo mnoho informací, jejíž osud však vyvolal v době uvedených událostí velký ohlas kronikářů (Laitinen 1995, 84, 85).

Dílo je vyprávěno v ich-formě, není to však pro tuto formu typická novela. Vypravěčem je farář, jenž hlavní ženskou postavu zná delší dobu a cítí s ní soucit, avšak jakožto farář a představitel tehdejší společnosti si nemůže dovolit veřejně popřít její vinu. Nevypráví v první řadě o sobě, ale o tom, co viděl a zaslechl. Nezapojuje se vědomě do běhu událostí, avšak zaujímá k nim postoj.

Tak jako u dalších děl trilogie *Surmaava Eros*, setkáváme se zde s tématem zakázané lásky, které je obecně těsně spojeno s tematikou nové ženy: výše bylo řečeno, že jedním z charakteristických rysů nové ženy je osvobození se od společenských zábran projevující se například mimomanželskou láskou, která ovšem vyvolává odsouzení ze strany společnosti (viz kapitola 3.2.). S tímto tématem se ve všech dílech Aino Kallas z dvacátých let pojí i téma smrti, neboť ta je tu přímým důsledkem zakázané lásky: funguje jako trest i usmíření. Lásky a smrt jsou tak spolu v těchto dílech osudově spojeny. Hlavní postavy se vrhají do extáze lásky, která jim připadá jako zázrak, společnost ji však odsuzuje a vyžaduje potrestání. Ve chvíli, kdy si pak hlavní postavy vyberou cestu lásky, nezbude jim jiná možnost než odčinit svou volbu smrtí. Bůh lásky dává svým chráněncům vše, ale také vyžaduje vše; je osudem, smrtícím Erótem (Laitinen 1995, 103).

Aino Kallas v tomto díle poprvé naplno uplatňuje historizující styl psaní. Nesouvisí s pojednávaným tématem, ale je natolik zajímavý, že se o něm v krátkosti zmíním. Lze v něm vysledovat několik hlavních prvků, pomocí nichž dílo navozuje atmosféru vyprávění staré kroniky³³ a které pomáhají zasadit text do doby, kdy se odehrávají v něm popisované

³³ V případě slovní zásoby jde o použití slov cizího původu a zastaralých slov či slovních spojení. Slova cizího původu jsou především latinská (jako například *Anno*, *judicium* atd.), v menší míře také estonského původu. Latinská slova mají zprostředkovávat informaci, o jaký druh textu jde, a fakt, že jeho vypravěčem je vzdělaný člověk z církevních kruhů. Aby toho docílila, prostudovala Aino Kallas několik finských církevních textů (postily, bible) a starých kronik a uložila si do paměti výrazové prostředky těchto textů. Jsou to například slova jako *hivukset* (hiukset, vlasy), *piskuinen* (pieni, malý), či *peninkuorma* (peninkulma, deset kilometrů) (Laitinen 1995, 110-114).

skutečnosti. Dalším archaizujícím výrazovým prostředkem je použití spojek na začátku vět a velké množství spojek ve větách obecně. Ze syntaktických archaizujících prostředků je využito také pořadí slov ve větách. Sloveso se často objevuje na konci věty a pořadí slov je tak převráceno, jako například *annettu on, kirjoitettava oli* (tj. dáno jest, psáno být mělo). Pořádek slov tak dodržuje pravidla německého jazyka či starých překladů bible. Kromě výše zmíněných příkladů zastaralé syntaxe se v dílech londýnského období objevují další, méně časté příklady, jako například použití slov *yksi* a *se* jako ekvivalentů určitých a neurčitých členů v cizích jazycích nebo neobvyklé nakládání se zájmeny, jako například nahrazení ukazovacího zájmena *se* osobním *hän*. Posledním významným archaizujícím prvkem je „princip délky a pomalosti“: tedy fakt, že vyprávění působí pomalým, rozvláčným dojmem (Laitinen 1995, 110- 114).

Všemi těmito výše zmíněnými prostředky Aino Kallas docílila vytvoření svého vlastního, výjimečného literárního jazyka, který připomíná jazyk bible, postil a starých kronik, avšak vztahuje se zároveň k současnému čtenáři té doby. Vytvořila rytmickou, asketickou a jakoby zpomalenou prózu, ve které je vlastní dějová linka odsunuta do pozadí a upřednostněna je forma a styl vyprávění.

Jak Barbara von Tisenhusen, tak všechna další díla dvacátých let se jasně hlásí k intertextualizaci. Najdeme v nich jak jména osob a míst z původních použitých textů (jméno Barbara odkazuje přímo k historické postavě), tak právě výše zmíněné citáty z bible i postil (Laitinen 1995, 135).

Toto první dílo trilogie stejně tak jako následující dvě končí tragickou smrtí hlavní hrdinky - ženy, jež se vzepřela společenským normám a statečně nesla odsouzení a zavržení ze strany společnosti.

3.3.3. *Reigin pappi* (Farář z Reigi, 1926)

Druhá novela volné trilogie „Smrtící Eros“ *Reigin pappi* (Farář z Reigi) se odehrává v polovině sedmnáctého století a pojednává o faráři Paavalim Lempeliovi, který postupně ztrácí vládu nad svou ženou Catharinou Wycken, a to poté, co do vsi dorazí nový kazatel Jonas Kempe. Kazatel a farářova žena se proviní cizoložstvím a jsou popraveni. Také v tomto díle je podle okolí i vypravěče hlavním viníkem žena, neboť ta se nechá unést svou touhou a

vzepře se společnosti a jejím pravidlům. V jednání a osudu hlavní hrdinky je možno vidět paralelu s novou ženou, která dává rovněž průchod svým sexuálním touhám, vzpírá se tak společenským konvencím a vystavuje se společenskému zavržení.

Námět čerpala autorka opět z historických pramenů, tentokrát však ne největší měrou z kronik, nýbrž z náboženských děl, kázání, děl pojednávajících o životech duchovních a z děl zpracovávajících pověry prostých lidí.³⁴ Jak se Aino Kallas zmiňuje v jednom ze svých dopisů, hojně využívala například slavné dílo *Malleus Maleficarum* (česky „Kladivo na čarodějnice“), rozsáhlý latinskojazyčný text poprvé vydaný roku 1486, a připisovaný dominikánům Jakobu Sprengerovi a Heinrichu Kramerovi. Aino Kallas jmenuje v dopise jako svůj zdroj německý překlad textu od J. W. R. Schmidta *Der Hexenhammer*, jenž poprvé vyšel roku 1906. Pojednává o hluboce zakořeněné víře lidu v temné síly, zejména čarodějnice, a o způsobech, jak je potírat a vymýtit. V díle se objevují zdokumentované případy pronásledování čarodějnic i návody, jak je usvědčit a odsoudit. Ačkoliv *Reigin pappi* nepojednává o čarodějnictví, posloužilo *Malleus Maleficarum* jako bohatý zdroj vědomostí a představ tehdejších lidí o zlých silách a o způsobech trestů. Pro Paavaliho Lempelia i celou společnost znamená chování Cathariny jasnou posedlost děblem, kterého Lempelius označuje mnoha různými jmény, například Diabolus, Belzebub, Leviathan, Behemot, Asmodeus, Belial, Satanas, Defluens (Laitinen 1995, 170). Potírání děbla tu vytváří zřejmou analogii k potírání nových žen společností, které bylo zmíněno výše.

Postava vypravěče se v mnoha ohledech podobá vypravěči z *Barbary von Tisenhusen*, i zde je farářem příběh vyprávěn v ich-formě: vypravěč líčí události od začátku do konce ze svého úhlu pohledu. Také v tomto případě jsou události popisovány dlouho po tom, co se odehrály, z pozdější perspektivy. Paavali Lempelius vypráví příběh ve svých sedmdesáti letech, třicet let po popisovaných událostech. V novele se tedy objevuje jeho tehdejší i jeho pozdější já, neboli to já, které události zažívá, a to, které je popisuje. Rozdíl je však v postavení vypravěče: nyní je jednou z hlavních postav příběhu a čtenář pozoruje nejen

³⁴ Oblast Reigi Aino Kallas osobně znala, nějakou dobu tam pobývala a detailně se seznámila s místními poměry, krajinou a zvyky. Systematicky sbírala materiál pro svůj román tím, že zpovídala starousedlíky a vyptávala se na lidové tradice, rčení a pranostiky, získávala znalosti o místních způsobech lovu a rybolovu. Výsledkem toho je, že dílo *Reigin pappi* je podle Kai Laitinena velice věrné a přesné co do popisu lokální historie a etnografie (Laitinen 1995, 187-188).

vývoj dějové linie, ale i myšlenkový vývoj vypravěče. Vypravěč se aktivně zapojuje do děje a je zde zaujatější (Laitinen 1995, 187-188).³⁵

V novele zaznamenáváme opakující se hlavní motivy a symboly. Například motiv biblického Jóba, jehož význam je zřejmý - vypravěčova vlastní utrpení jsou přirovnávána k neštěstím, jež zažíval Jób. Tento motiv se vždy pojí k postavě Paavaliho Lempelia, který je z pohledu patriarchální společnosti obětí, postiženou experimenty své ženy v oblasti mimomanželské lásky. Jonas Kempe je připodobňován k Satanovi a všem podobám zla, démonů a čarodějnictví. Důležitý je také motiv ohně, na který Kempe odkazuje ve své závěrečné obhajobě u soudu. On a pastorova žena se podle něj neprovinili čarodějnictvím, z kterého jsou obviňováni, ale nechali v sobě vzplanout žár lásky. Podle Jonase Kempea znamená oheň plamen lásky, všespalující vášně, kterou nic, ani smrt, nemůže uhasit. Tento druh lásky nesvázané společenskými pravidly opět upomíná na volnou lásku praktikovanou novými ženami.

Catharina Wycken jako žena zde není zobrazena jako slabá bytost, nýbrž jako uvědomělá a odvážná nová žena, která čelí osudu se vztyčenou hlavou, stejně jako Barbara von Tisenhusen. Pouze vnějším vzhledem působí slabě, avšak vnitřně je silná. Prostřednictvím lásky v sobě náhle probouzí a objevuje zcela nové a neznámé rysy a zažívá pocit osvobození. Staví se proti konvencím a morálním zásadám tradiční společnosti, což ji na jednu stranu osvobozuje, na druhou stranu to vede k její tragické smrti. Opět lze vidět zřetelné paralely s jednáním nové ženy, která osvobozuje své vlastní já, ale riskuje tím odsouzení ze strany patriarchální společnosti.

Základní téma *Reigin pappi* tvoří, podobně jako v *Barbaře von Tisenhusen*, vzepření se společností, zakázaná láska a její vykoupení smrtí. V tomto případě však do příběhu vstupuje ještě vypravěč a jeho líčení lásky ke své ženě, příběh podvedeného muže, od něhož se žena odvrátí a který na konci projde svým vlastním vývojem skrze odpuštění sobě samotnému, jež následuje po tíživém pocitu viny, vyvolaném tím, že u soudu neuvedl žádné

³⁵ Postoj vypravěče ovlivňuje po celou dobu také fakt, že popisuje věci, které jsou mu proti mysli, a lidi, vůči kterým pociťuje zlobu, i události se vyvíjejí jinak, než by si přál. Z tohoto důvodu je sám akt vyprávění pro něj těžší a namáhavější než v případě předchozího díla. Je jednou z postav tragédie a proto stinné a kladné stránky nepopisuje nestranně, ale tak, jak je vnímal. To z něj činí „nespolehlivého vypravěče“ (the unreliable narrator), jak ho definuje William Riggan ve svém díle *Pícaros, Madmen, Naïfs and Clowns*. V něm Riggan rozeznává čtyři typy nespolehlivého vypravěče, přičemž Paavali Lempelius odpovídá poslední kategorii, kategorii naivních vypravěčů. Ve vztahu k sobě a svému okolí se ukazuje být naivním a „vidí méně, než vypráví“. To, co vypravěč nesděluje nebo čeho si nevšímá, nám o příběhu nejvíce poodhaluje, což je pro tento typ vypravěče charakteristické. V lásce ke své ženě je věrný, ale zároveň slepý a bezradný (Riggan in: Laitinen 1995, 187-188).

polehčující okolnosti, a pod tlakem utrpení. Obraz Cathariny faráře neustále pronásleduje i po její smrti a on sám dojde uklidnění teprve poté, co zastřelí labuť, jež Catharinu symbolizuje.

3.3.4. *Sudenmorsian* (Vlčí nevěsta, 1928)

Námět nečerpala v případě tohoto díla Aino Kallas přímo z určitého historického textu, ale, jak píše v jednom ze svých dopisů, prostudovala mnoho materiálu týkajícího se soudních přelíčení s domnělými čarodějnicemi a vlkodlaky a víry ve vlkodlaky obecně, přičemž zjevně čerpala též z knih, jež jí posloužily jako podklad i pro dvě minulá, výše zmíněná díla (Laitinen 1995, 223).

Novela vypráví o mladé a krásné ženě polesného Priidika jménem Aalo, která je vábena vlky do lesa tak dlouho, až vábení podlehne. Po nocích se mění ve vlčici a běhá s vlky po lesích. Na konci novely je upálena i se svým dítětem v sauně vesnickými ženami, které ji pociťují jako hrozbu, stejně jako celá vesnice.

Dílo lze velmi dobře interpretovat z hlediska problematiky „nové ženy“. Samostatně jednající ženy začínají hledat způsob projevu své sexuality a již nechtějí přijímat roli ženy určenou patriarchálním rozhodováním a pravidly. Tyto „nové ženy“, jež hledají a následují svou touhu, působí v patriarchální společnosti jako hrozba, jež je popisována za pomoci obrazů ženy špatné a zkažené. Svobodný projev sexuality učinil ženu ztělesněním dravého zla. Proměny Aalo ve vlka tedy mohou symbolizovat hledání a nalezení ženiny vlastní sexuality a zároveň útěk z instituce sexualitu regulující, z manželství. Aalo představuje ztělesnění sexuality, jež unikla svazujícím patriarchálním nařízením a osvobodila se z okovů společnosti (Rojola 1999, 277).

Dílo je psáno opět strohým archaizujícím stylem³⁶ s odkazy na bibli a jiné církevní a folkloristické texty. Aalo je zde například přirovnána k Evě, která pojedla ze stromu poznání dobra a zla. V bibli jde o osudové porušení zákazu a rozhodující překročení hranice, stejně jako v této novele. Poté, co zhřešila, si Aalo vybrala svou cestu a již nebylo návratu do lidské společnosti.

Mnoho použitých přirovnání tvoří církevní fráze, které mají navodit moralizující a zbožnou atmosféru vyprávění. Objevují se tu také přímé citáty filozofických děl, která

³⁶ Archaizující styl je v tomto díle doveden do dokonalosti, stará slova i slovní tvary působí přirozeně, rytmus je plynulý a jazyk vybroušený a živý, což oceňovali již tehdejší literární kritici jako například Lauri Viljanen a V. A. Koskenniemi (Laitinen 1995, 248).

pojednávají o čarodějnictví a ďáblech; stejně tak latinskojazyčné citáty z církevních koncilů a soudních přelíčení s čarodějnicemi i slavný Plautův citát, který prochází celým dílem, *Homo homini lupus* („Člověk člověku vlkem“). Vyznění vypravěčova podání je silně moralizující, události doplňuje svými komentáři, dává najevo hloubku svých znalostí a vědomostí. Vypravěčem má být zjevně muž z církevních kruhů. (Laitinen 1995, 239).

Vypravěč je tentokrát oproti předešlým novelám vševědoucí, nikomu nestraní a dílo je vyprávěno v er-formě. Vypravěč zprostředkovává děj, ale nemluví již vůbec o sobě, ale o ostatních osobách. Hned na počátku nás uvede do místa a času konání děje: příběh končí v roce 1650 a odehrává se v oblasti Hiidenmaa, jednom z estonských ostrovů v Baltském moři. Můžeme rozeznat čtyři role vypravěče. Zpočátku dominují první dvě, což je za prvé vypravěč přemýšlející, používající biblická přirovnání a moralizující, a za druhé vypravěč, jenž osvětluje vyznění událostí. V rámci třetí role se vžívá do postavy Priidika, záležitosti zkoumá z jeho pohledu, a ve čtvrté roli, která je důležitá, z pohledu Aalo: popisuje její vnitřní prožitky a vnímání světa skrze vlčí podobu. Touto technikou vyprávění a střídáním perspektivy je dosaženo širší sféry vyprávění a vícero úhlů pohledu. Díky poslední z uvedených perspektiv je možné popsat vnitřní prožívání Aalo, ne vidět ženu jen z pohledu konkrétního mužského vypravěče jako v předchozích případech. Žena jako hlavní postava novely se tak dostává do popředí, je zobrazen její vnitřní i vnější svět, dokonce díky této vypravěčské perspektivě, jak již uvedeno, lze zprostředkovat její prožívání i ve změněné podobě poté, co překročí hranici mezi lidským a zvířecím světem a ocitne se mezi vlky (Laitinen 1995, 251, 254).

I v tomto díle, stejně jako v *Reigin pappi*, nacházíme několik hlavních motivů. Je to především Satan, jenž je tu označován nespočtem jmen, která existovala v 15. až 17. století pro označení Pána temnot a jeho pomocníků. Dále je to vábení vlků. Poprvé mu Aalo odolá, avšak podle vypravěče do ní v tu chvíli již vstoupil démon. Podruhé již zní spíše jako příkaz, a potřetí, symbolicky o svatojánské noci, se Aalo vábení podvolí. Aalo při své první výpravě s vlky pozná ve vlčí podobě postavu jménem Valber a později se tatáž osoba objeví mnohokrát v promluvách lidí z vesnice, kteří ji dávají za varovný příklad ženy, která podlehla vábení vlků. Je jakousi paralelní osobností Aalo. Na jejím příkladě Aalo vidí, jak lidé nazírají ženu, jež byla obviněna z přijímání vlčí podoby, a na základě toho si uvědomí, že nemůže očekávat pomoc ani slitování od nikoho. Všechny tyto motivy společně charakterizují atmosféru prostředí a dobové poměry a určují osud Aalo z hlediska jejího okolí (Laitinen 1995, 258-261). Podobným způsobem nahlíželo okolí doby přelomu 19. a 20. století na novou

ženu, která se odlišovala svým chováním od tradičních představ, jež měla společnost o ženách.

Sudenmorsian je příběh o Aalo, na postavu Priidika se pozornost v takové míře nezaměřuje. Základní vlastností Aalo je její dvojakost: prožívá dvojí život, jeden denní jako člověk, manželka a matka, druhý noční jako vlk a milenka. Obě poloviny jsou vůči sobě navzájem jako pozitiv a negativ: každá z nich ukazuje stejný obraz, ale v opačných barvách. Projevuje se to mimo jiné ve vztahu k ovčím, jež samy o sobě představují odkaz na bibli: v podobě člověka Aalo ovce hladí, v podobě vlka je rdousí. Priidik nechápe, že jeho žena se necítí šťastná a svobodná, dokud ve zvířecí podobě nezažije pocit dokonalé volnosti a odpoutání se od společenských norem. V osmé kapitole se Aalo snaží vysvětlit svému muži, že: „...*vain korvessa on minulla vapaus ja riemu ratki.*“ (Kallas 2008, 266); „...*pouze v hlubokém lese jsem svobodná a prožívám neskonalou radost.*“

Střídání dvou podob odkazuje k dualitě lidské mysli. V lidské osobnosti se neustále sváří protichůdné záměry a pocity. Sledujeme tu rozdvojenou osobnost a boj vědomých sil s podvědomými. Toto pojetí silně ovlivnila freudovská psychoanalýza, jež byla v době sepsání novely populární. Dualita se projeví také na konci díla, kdy Aalo umírá v plamenech hořící sauny, ale druhá část její osobnosti nadále přežívá v podobě vlka, kterého je Priidik nucen posléze zastřelit jako oběť smíření (Laitinen 1995, 267). Podobná scéna dvojité smrti se objevuje již v novele *Reigin pappi*, kdy má farář po smrti své ženy stále pocit, že ona je naživu, a až ve chvíli, kdy zastřelí labuť, jež mu ji připomíná, si uvědomí, že je skutečně mrtvá.

V novele se objevuje několik pasáží, kde je popisován pocit vrcholné extáze, nadšení a uchvácení spojený vždy se světem vlků, neboli s nalezením svého druhého já. V těchto okamžicích dochází k uvolnění vnitřních emocí a vlastního nespoutaného já.

Je to například místo, kdy Aalo poprvé zaslechne vábení z lesa:

„Niin Aalo yhtäkkiä nämä sanat selkiästi korvissansa kuuli:

„Aalo, piikaiseni Aalo, tuletkos kanssani suolle?“

Niin hän hätkähti, niinkuin olisi luotipanoksen kylkeensä saanut, sillä hän ei tainnut nähdä näitten sanojen sanojata. Vaan hänen sieluansa ja myös ruumistansa sysättiin sangen kiivaasti suuresta tuulispäästä, niinkuin voimallinen väki olisi hänet jalkainsa sijalta ilmaan irroittanut ja pyhässä pyörremyrskyssä pyörittänyt, niinkuin utuista linnun untuvasta, kunnes hänen henkensä salpaantui, ja hän oli pyörtyä paikallensa.

Mutta kaikki tämä tapahtui nopiammin, kuin lokki meren yllä siipeänsä liikuttaapi.

(...)

Ja se kuului niinkuin kutsu ja niinkuin houkutus huuto suolta.

Niin tänä hetkenä meni häneen Daimoni, niin että hän riivattiin.“

(Kallas 2008, 249-250)

„Vtom Aalo uslyšela jasně ve svých uších tato slova:

,Aalo, děvče moje, Aalo, půjdeš se mnou do bažin? ‘

Škubla sebou, jako by ji do boku zasáhla kulka, neboť nebyla schopna zahlédnout mluvčího těch slov. Však do její duše i těla uhodil silný náraz vichřice, jako by mocná síla odtrhla její nohy od země a roztočila ji v posvátném vzdušném viru, před očima zamlženo, jako by se ptačí chmýří rozvířilo, dech se jí zastavil a cítila, jako by měla na místě omdlít.

Toto všechno se odehrálo rychleji, než mávne racek svými křídly nad mořem.

(...)

A znělo to jako pozvání a výkřik vábení z bažin.

V ten moment do ní vstoupil Démon a stala se posedlou.“

Přeměnou ve vlka se Aalo zbystří smysly a svět kolem sebe vidí a vnímá zcela novým způsobem.

„Ja hän tunsí itsensä ynnä maailman ympärillänsä ratki muuttuneen, ja kaikki oli uppouutta, niinkuin hän olisi sen ensi kertaa ruumiillisilla silmillänsä selittänyt, samalla muotoa niinkuin esiäitimme Eva, koska hän Paratiisissa Hyvän ja Pahan Tiedon puusta kärmeeen käskystä omenan söi.

(...)

Vaan koko suo ja korpi oli tännänsä hajuja, joita hän ei vielä milloinkaan ihmishahmossansa ollut tähdellepannut, ja nämä hajut tosin ärsyttivät häntä sangen kiivaasti, niinkuin olisi hänen ollut juostava itsekunkin jäljessä.“ (Kallas 2008, 256)

„A cítila, že ona, i celý svět kolem ní, se úplně změnila, vše bylo zcela nové, jako by to viděla svýma očima poprvé v životě, stejně tak, jako když naše pramatka Eva z příkazu hada pojedla jablko ze Stromu poznání dobra a zla.

(...)

Celá bažina i divočina hlubokého lesa byla plná pachů, které nikdy předtím ve své lidské podobě nezaznamenala, a tyto pachy ji velmi silně vzrušovaly a nutily ji běžet v jejich stopách.“

Poté, co se přemění ve vlka, zaznamená Aalo, jak již bylo naznačeno, dva klíčové zážitky: dříve nepoznaný, oslnivý pocit svobody a objev hluboko uložených vrstev své osobnosti.

„Vaan ei vielä ikänä ihmisen hahmossa ollut hänen verissänsä kuplinut niin kultainen riemu ja vapauden autuus kuin nyt, koska hän ihmissutena suolla juoksi.“ (Kallas 2008,257)

„Avšak ještě nikdy v lidském těle v její krvi neproudila tak čirá radost a blaženost z pocitu neskonalé svobody jako nyní, kdy v podobě vlka běžela mezi bažinami.“

Nalezení pravého já hlavní hrdinky vyjadřuje Aino Kallas například v páté kapitole, kdy se Aalo ocitne mezi vlky a cítí se být jednou z nich.

„Niin hän villillä ja riemullisella ulvonnalla toisten susien seuraan liittyi, niinkuin kauvan kaivattujensa, että hän vihdoin viimein oli kaltaisensa löytänyt, ja toiset kuorossa ulvoen häntä sisareksensa tervehtivät.“ (Kallas 2008, 255)

„A tak se připojila divokým a nadšeným vytím k ostatním vlkům, jako by po nich již dlouho toužila, tak, že konečně našla sobě podobné, a ostatní ji sborovým vytím zdravili jako svou sestru.“

Zážitek spojení s Duchem lesa o svatojánské noci je pro Aalo veskrze erotický, což Priidik tuší a nazývá ji nakonec vlčí děvkou. Názorně je tento zážitek popsán v následujícím úryvku, v němž zaznívá též radost z neomezené svobody a nalezení sama sebe. Její vlastní já zároveň překračuje hranice reality a snu, rozšiřuje se do všech stran - tento stav připomíná zvláštní psychedelické zážitky při cestě do podvědomí.

„Niin aamu-yöstä, ennen auringonnousua, he saapuivat öisellä retkellänsä Kõpun korpiin, keskelle ijänikuista kuusiryeikköä, jota ei ihmisen kirves koskaan ole kajonnut, ja kussa naavaiset aarnikuuset sammaleisen maan pimentoonsa kätkivät.

Niin tuuli havasi kuusien latvoissa, huokauksensa huokasi ja uupui jälleen.

Silloin susi, jonka kanssa Aalo oli juossut, yhtäkkiä muutti muotoansa.

Metsän halki kulki elävä ja väkevä henkeys, niinkuin jättikeuhkot olisivat henkäisseet, ja koko korpi vavahti näkymättömään askelten astunnasta, ja suuret siivet, joitten leveyttä ei kenkään kuolevainen vielä ole mitannut, kätkivät korven salatumpaan pimentoon kuin on aarnikuusen katve.

Sillä tämä susi oli Diabolus sylvarum elikkä Metsän Henki, vaikka hän nyt vasta oikian hahmonsa edestoi.

Niin autuus, jolla ei määrää ole, ja joka ei maallisiin mahdu, tuli Aalon ylitse, ja hänen sieluunsa vuodatettiin ylönpalttinen onni, jolle ei ihmiskielessä ilmausta löydy sen ihmeellisen ja runsaan riemun tautta, jolla se janoovaisen juottaa. Vaan tänä hetkenä hän oli yhtä Metsän Hengen kanssa, sen väkevän Daimonin, joka hänet sudenhahmossa oli valinnut ja valtaansa ottanut, ja kaikki rajat raukesivat heidän väliltänsä, niin että he toinen toiseensa sulivat, niinkuin yhtyy kaksi kastepisaraista, ettei kenkään taida enää toista toisesta eroittaa.

Ja hän hajautui korpikuusien huminaksi, pusertui kultaisena pihkana hongan punaisesta kyljestä, katosi rahkasammaleen viheriäksi kosteudeksi, sillä hän oli Diabolus sylvarum'in oma ja Saatanan saalis.“ (Kallas 2008, 258-259)

„A tak v noci před svítáním dorazili při nočním výletě do odlehlé divočiny Kõpu, mezi věčné smrkové porosty, do nichž se sekyra člověka ještě nikdy nezaťala, a v nichž se nořily právě smrky pokryté lišejníky do temnoty mechové půdy.

„Vtom zavál vítr v korunách smrků, zasténal svým mocným vzdechem a znovu zmizel.

Tehdy vlk, po jehož boku Aalo běžela, najednou změnil svou podobu.

Lesem zavál živoucí a silný závan, jako by vydechly obří plíce, a celý hluboký les se otrásl neviditelným krokem a obrovská křídla, jejichž šíří ještě žádný smrtelník nikdy nezměřil, se vnořila do skryté temnoty lesa jako je stín právě smrku.

Neboť tímto vlkem byl sám Diabolus sylvarum neboli Duch lesa, ačkoliv teprve teď odhalil svou pravou tvář.

Tehdy blaženost, jež nemá hranic a jež se nedá pojmout pozemskými prostředky, vstoupila do Aalo a do její duše prýštilo nesmírné štěstí, pro které bychom nenašli výraz v lidské řeči, kvůli jeho zázračné a bohaté radosti, která napájí žíznivé. V tomto okamžiku byla s Duchem lesa jedna bytost, s tím mocným Démonem, který si ji ve vlčí podobě vybral a jí se zmocnil, všechny hranice mezi nimi se zhroutily tak, že jeden s druhým splynuli, tak jako se spojí dvě kapky rosy, že je nikdo od sebe již nerozezná.

A ona se rozptýlila do šumění smrků v hlubokém lese, uvolnila se jako zlatá pryskyřice z červeného boku borovice, ztratila se v zelené vlhkosti rašeliníku, neboť patřila Diabolu sylvarum a byla Satanovou kořistí.“

Nová žena jako démonická bytost

Dualitu Aalo lze nahlížet z pohledu feministických studií jako probuzenou sexualitu, osvobození, uvědomění si svého těla („*ruumiin tietö*“), a obavy okolí, které tato proměna způsobila, jako reakci patriarchální společnosti, plné nejrůznějších zákazů a tabu (Laitinen 1995, 270).

I Rojola vidí téma rozpolcení na dvě poloviny jako související s problematikou nové ženy: se dvěma rolemi ženy jako matky rodiny a jako umělkyně (viz kap. 3.3.1.). Téma duality odráží dualitu, se kterou se ženy potýkaly v nové společenské situaci. Přestože se právní postavení žen ve Finsku na počátku 20. století radikálně zlepšilo, postoje společnosti se neměnily stejným tempem. Spisovatelky tak čelily dvěma protichůdným modelům ženy: žena - umělkyně se neslučovala se sociálním modelem ženy, která se věnuje své rodině více než své profesi (Rojola 1992, 134-135).

Aalo za své provinění musí zaplatit životem. Proviní se tím, že opustí svého muže a malou dceru, i tím, že zapomene na svého muže a celým tělem i duší se vrhne do náruče nadpozemské síly, nechá se zcela ovládnout nepopsatelnou extází, kterou vykoupí svůj život (Laitinen 1995, 275).

Jak bylo výše uvedeno, představy o vlkodlacích a upírech byly na přelomu minulého století úzce spojeny s ženami a jejich nově uvolněnou sexualitou. V příbězích o upírech je často útok upíra spojován se sexuálním aktem, při němž jsou často role muže a ženy převráceny – ženy - upírky se ocitají v aktivnější pozici (jak lze pozorovat například u spisovatele Brama Stokera). Se ženou - upírkou se tudíž pojí aktivní sexuální touha a vypovídá také o blízkém spojení ženy s přírodou a zvířecostí. Pojetí ženy - upírky také odhaluje - tím, že působí jako protiklad - zažité představy o mužské sexualitě: ta byla do doby, o níž hovoříme, brána jako rozumová, racionální. Muži byli považováni za schopné ovládat svou sexualitu, aby neohrozila jejich existenci. Toho neměly být ženy schopné, neboť byly příliš spojené s přírodou, živočišné a ovládané city. Muži měli tudíž jako manželé zároveň ovládat sexualitu ženy. Ženy byly tedy podle tradičních názorů závislé na mužích ekonomicky i sexuálně. Strach nahánějící sexualita upírky byla analogií sexuality mimo manželský svazek, která stála v protikladu ke kontrolované sexualitě ženy v rámci manželského svazku, jenž tvořil základ pro sociální a etický pořádek ve společnosti. Žena - upír i žena - vlkodlak představovaly nekontrolovatelnou sexuální touhu mimo instituci manželství. Obrazy upírek a nových žen se v evropské literatuře vzájemně proplétaly, což zjevně souviselo s postupnou změnou postavení žen a jejich ovládnutí sfér, které do té doby ovládali pouze muži. Požadavky žen byly přitom vnímány jako ohrožující mužská privilegia (Hapuli 1992, 120-124).

Podle Rojoly souvisí otázka nezávisle jednajících žen s otázkou ženské sexuality. Zatímco dříve byly ženy pouze objektem touhy mužů, na přelomu století hledají ženy samy sebe i jako sexuální subjekty a již se nechtějí automaticky podřizovat ženství, jež předurčila patriarchální společnost. Začínají hledat svou vlastní sexualitu a její místo ve společnosti a jako takové jsou okolím vnímány jako hrozba. Toto jejich pojetí okolím se odráží v obrazech démonických děsivých žen, jež jsou ztělesněním špatnosti (Rojola 1992, 136-137).

V biografické interpretaci je možné se tázat, jak se do novely promítají i životní dilemata spisovatelky samotné. Ta ve svém životě řešila rozpor mezi rolí manželky a matky, jež se má naplno věnovat péči o své děti, a rolí spisovatelky. Tyto dvě role se neustále snažila uvést do rovnováhy, avšak ne vždy se to dařilo. Stejně tak Aalo žije dvojitý život, je jak člověkem, tak vlkem, funguje v obou prostředích, ale nedaří se jí je spojit či vyvážit: naopak tento osudový rozpor ji pohltí a zničí. Aino Kallas pronásledovala touha projevit tvořivý potenciál matky i spisovatelky a ve svých denících tuto touhu opakovaně nazývala „Démonem tvořivosti“ („*Luomisen daimoni*“, dne 5. července 1928) či „Duchem světa“ („*Maailman Henki*“, dne 18. dubna 1928), což nápadně připomíná názvy, jimiž je v textu této novely odkazováno k „Duchu lesa“ (*Metsän Henki*), jako jsou například *Diabolus sylvarum*, *Suden henki* (Duch vlka), *Daimoni* atd., což jsou vše včetně „Ducha lesa“ synonyma pro ďábla (Laitinen 1995, 274).

Dalším aspektem, který by mohl odrážet životní situaci Aino Kallas v novele, je samotné ovládnutí hlavní hrdinky tímto „Duchem lesa“, kterému dá přednost před hodným a spořádaným manželem. Paralelní situaci řešili manželé Kallasovi v reálném životě: Aino udržovala vztah se spisovatelem Einem Leinem, jehož také označovala za hlavní inspirační zdroj pro psaní. Eino Leino jí dodával sílu a touhu psát a tvořit. Zároveň však cítila povinnost ke svému manželovi a snažila se všemi silami balancovat mezi těmito dvěma muži. Sama autorka přiznávala, že do svých děl vpisovala postavy ze svého okolí. V případě *Sudenmorsian* byl předlohou pro Priidika skutečně její manžel (Laitinen 1995, 321-323).

Také v *Reigin pappi* se v postavě Paavaliho Lempelia odráží Oskar Kallas a v postavě Jonase Kempeho Eino Leino. Když Jonas promlouvá ke Catharině, používá dokonce některá přirovnání, jež použil Eino Leino v dopisech Aino Kallas. Příznačné v tomto ohledu je také to, že zatímco postava Jonase Kempeho je člověk z masa a kostí, „Duch lesa“ je již abstraktnější, což může odrážet ten fakt, že mezi sepsáním těchto dvou knih Eino Leino zemřel. Pro Aino Kallas tedy nadále nebyl reálným živoucím mužem, ale zůstával s ní jeho duch, z kterého se pomalu stávala jakási mytická síla, jež ji pudila k tvoření (Laitinen 1995, 321-23).

3.3.5. Shrnutí

Aino Kallas byla kosmopolitní osobnost, básnířka, prozaička i dramatička, jejíž dílo se liší od finských děl té doby svým spektrem námětů i jazykem a dodnes je velmi moderní.

Problematikou, jež prostupuje většinou její tvorby, zvláště výrazně se však vyskytuje v analyzovaných novelách, je „nová žena“, jak se začalo říkat nově pojaté ženské identitě prvních desetiletí dvacátého století, jak již bylo řečeno výše. S tím souvisí témata jako otázka pojmání ženské tvořivosti a sexuality, postavení ženy ve společnosti, reprezentace přírody jako ženy či ženského živlu, mateřství jako tvůrčí činnosti a podobně. Aino Kallas sama prožívala dilema matky-spisovatelky, jež vylíčila ve svých denících vydaných na sklonku svého života, kdy žila opět ve Finsku. Jejím dílem prostupuje rozpor mezi puzením k tvůrčí práci spisovatelky a smyslem pro povinnosti ženy-matky. Projevuje se především v tvorbě dvacátých let jako dualita hlavní ženské postavy. Její příběhy ve dví rozpolcených žen jsou vyprávěny z pohledu muže, který se zamýšlí nad jednáním ženy. Jelikož tak činí na základě svých patriarchálních představ, není schopen ji pochopit.

Ve výše zmíněných textech se objevuje opakovaně postava ženy, která se proviní vůči společenským závazkům a je za to potrestána nejvyšším trestem, tedy smrtí. Nechá se vést svou milostnou touhou, v důsledku čehož ji společnost označí za posedlou a žádá pro ni trest.

Celkovým vyzněním se tedy tyto texty řadí mezi díla zobrazující touhu „nové ženy“ po vyjádření jejích nejniternějších pocitů a po uvolnění její sexuality, která je svázána manželstvím. Neřeší se již tolik postavení ženy ve společnosti jako takové, včetně jejích politických a občanských práv, jako tomu bylo dříve v desetiletích okolo přelomu 19. a 20. století (například v díle Minny Canth): autorky spíše usilují o sebevyjádření a nalezení ženství definované ženami, namísto toho určovaného muži a patriarchální společností.

Patriarchální společnost tu zastupuje především instituce manželství a závazků s ním spojených v podobě, ve které byla v dané době etablovaná. Hrdinky se snaží vymanit z manželských pout a touží po svobodě. Prostředkem k tomu je jim láska duchovní i tělesná, díky níž se ženy vymaňují ze svých rolí a unikají svému naučenému já, vnucenému patriarchální společností, přestože je taková láska dovede k záhubě. V díle *Sudenmorsian* působí láska až jako jakási kosmická síla, jíž se hlavní hrdinka nechá unášet.

Z hlediska „nové ženy“, jejího úniku z tradiční společnosti a vyjádření vlastní individuality, touhy a sexuality, je dílo *Sudenmorsian* nejzásadnějším dílem Aino Kallas.

3.4. **Maria Jotuni**

3.4.1. Život a dílo

Maria Jotuni (1880-1943) se narodila jako Maria Kustaava Haggrén do rodiny sedláků a řemeslníků z provincie Savo ve východním Finsku. Byla druhá v pořadí ze šesti sourozenců. Její babička podporovala ideály spisovatelky Minny Canth, zajímala se o dění kolem sebe, sledovala denní tisk a hájila práva žen na svobodu a vzdělání. Povzbuzovala své dcery a vnučky, aby si vybudovaly vlastní nezávislou budoucnost. Otce Marii Jotuni poznamenala tvrdá výchova, která vládla v domě za života jejího dědečka: utíkal se ke čtení knih a později k alkoholu. Tento životem zklamaný člověk přes tyto sklony v jádru jemné povahy se stal mnohokrát pro Jotuni literární inspirací. Alkohol zesiloval také jeho přirozenou žárlivost, která narušovala harmonii v domácnosti a kterou v sobě později také Maria Jotuni pocítovala jako negativní vlastnost zděděnou po otci (Niemi 2001, 13-20).

Ačkoliv byla rodina poměrně chudá, všem dětem, chlapcům i děvčatům, se dostalo vzdělání, což nebylo v té době úplně obvyklé. Jak bylo uvedeno výše, myšlenky Minny Canth byly v rodině známé a podporované, což bylo jistě spolufaktorem tohoto důrazu na vzdělání. Byly známy také její radikální názory na církev a utlačování žen ve vládnoucím světě mužů. První učitelkou Marii Jotuni byla dokonce jedna z věrných přítelkyň Minny Canth ze školních let Selma Backlund. To vše mělo jistě na Mariu Jotuni silný vliv v utváření jejího světonázoru. Navštěvovala základní a střední školu v Kuopiu, kde vynikala především v matematice. Později si jeden z učitelů, Vihtori Korpela, všiml také jejího literárního nadání a podporoval ji v něm (Niemi 2001, 22-27).

Od roku 1897 do roku 1899 působila Maria Jotuni v redakci školního časopisu *Wesa*, kde byly uveřejněny její první literární pokusy. Do té doby se datují také její první setkání s divadlem; v Kuopiu panoval v devadesátých letech živý divadelní ruch, částečně zásluhou Minny Canth a částečně díky švédskojazyčné vyšší třídě. V letech 1900 až 1904 studovala Jotuni na univerzitě v Helsinkách historii, estetiku a literaturu, jejími spolužáky byli například Otto Manninen a Joel Lehtonen, kterého znala již ze školy v Kuopiu a s nímž zároveň působila v redakci vysokoškolských novin. Během vysokoškolského studia prožila krátký intenzivní vztah s Heikkim Ojansuue, s nímž se seznámila prostřednictvím svých sourozenců. V Helsinkách rozvíjela svůj zájem o divadlo, velmi často chodila na divadelní

představení, a psala povídky, které byly uveřejněny například ve výboru *Nuori Suomi* v literární příloze novin *Päivälehti*, a jejichž tématem jsou většinou úvahy nad postavením ženy a ekonomická nutnost žen uzavřít sňatek, kteréžto téma se táhne jako červená linie celou tvorbou Marii Jotuni. Také přeložila dva kratší romány dánské spisovatelky Karin Michaelis (1872-1950), jejíž povídky ve formě dopisů a příběhy žen, žijících v podrobení v manželském svazku, daly velmi pravděpodobně nové podněty k vlastní tvorbě Marii Jotuni (Niemi 2001, 36-55). Dalším zdrojem inspirace byla pro Jotuni švédská feministická spisovatelka Ellen Key (1849-1923), jejíž myšlenky o nutnosti osvobození lásky a novém pojetí manželství byly v té době mezi vysokoškolskými studentkami poměrně módní záležitostí (Hakola 1993, 12).

Vysokou školu opustila Maria Jotuni v roce 1904, oficiálně však až v roce 1906, aniž by ji ukončila titulem, a v průběhu jara roku 1904 pracovala na povídkách své sbírky *Suhteita* (Vztahy, 1905) a zároveň podnikla měsíční cestu do Ilomantsi v Severní Karélii spolu s Viljem Tarkiainem (1879-1951), literárním a divadelním kritikem a později univerzitním profesorem, s nímž v roce 1911 uzavřela manželství. V této době ji zaujala tvorba spisovatelky německého původu Laury Marholm (1854-1928), jejíž eseje, pojednávající o ženské otázce, byly pro Marii Jotuni velmi podnětné, a typy žen, jež se v jejím díle vyskytují, pravděpodobně zaujaly autorku při její práci na povídkách sbírky *Suhteita*, která nevzbudila ve své době velký ohlas, ale byla důležitým mezníkem v Jotunině literární kariéře (Niemi 2001, 59-68).

Suhteita (Vztahy, 1905)

Jedná se o sbírku krátkých povídek zobrazujících lidské city a společenské vztahy, v jejichž centru je žena. Povídky se svým zpracováním vzpírají tradiční morálce, často mají erotický nádech a zobrazují lidské vztahy zcela novým způsobem. Popis prostředí je omezen na minimum, stejně tak úloha vypravěče: povídky se často skládají jen z dialogů v podobě přímých dialogů, telefonních rozhovorů nebo dopisů. Způsob, kterým autorka popisuje pocity žen, je tak strohý, ale zároveň, jak již zmíněno, plný smyslnosti. Ženy si uvědomují své fyzické já, jako například v povídce *Aina*, kde si hlavní hrdinka ráda prohlíží své tělo a těší se z toho, že je žena (Hakola 1993, 13). Ženy se ale v povídkách obětují, podřizují a přizpůsobují mužům či osudu, jsou zklamané v lásce, pesimistické a přijímají život, jaký je. Jsou uvězněny v manželství bez lásky, které je pouhým obchodním artiklem, v němž se žena nabízí jako zboží na prodej a muž je tu jako kupující.

Jotuni se v povídkách často uchyluje k ironii, i když není lehce postřehnutelná. Neproklamuje v této sbírce ženská práva, jako je například hlasovací právo, které bylo ženám

uznáno rok po vydání sbírky, a tak bylo v té době velmi aktuální. Měla zřejmě jinou představu o emancipaci než feministická hnutí, což již prezentovala ve starší povídce z roku 1902, ve které satiricky popisuje schůzi emancipovaných žen, která není ničím jiným než prázdným tlacháním, a vysmívá se zároveň vnějším znakům feministek jako jsou krátké vlasy. Jak uvádí Hakola, Jotuni sice psala v zájmu ženské otázky, ale svým vlastním stylem (Hakola 1993, 19).

V povídce *Nainen* (Žena) žena v krátkém dialogu s mužem vyjadřuje svůj odpor k tomu, aby se nechala svázat manželstvím, ale zároveň i touhu mít dítě, stvořit nový život a skrze něj dosáhnout věčnosti. Muž je z této „nemravnosti“ naprosto pobouřený a vyděšený. Jotuni tu řadí vedle sebe společenské role ženy a muže, jejich očekávání, touhy po konvencích a svobodě, a přitom obrací tradiční postavení rolí: žena je tu ten, kdo touží po svobodě a odmítá se nechat svázat, zatímco muž se pohybuje v rámci konvencí a bojí se překročit jejich hranice. Toto převrácení rolí Jotuni ve svém dalším díle hojně využívá a vzbuzuje tím u kritiků i čtenářů pohoršení, neboť to zcela nabourává zavedenou morálku a vnímání rolí pohlaví. V této povídce lze vypožorovat vliv Ellen Key, podle níž má každá žena právo na dítě, aniž by se měla stydět za to, že není vdaná (Hakola 1993, 17).

V roce 1906 se Maria Jotuni nechala ovládnout tehdejší všeobecným národním nadšením pro pofinštění příjmení a spolu se sourozenci si změnila příjmení Haggrén na Jotuni³⁷ (Niemi 2001, 69). Následující rok začala Jotuni společně žít s Viljem Tarkiainenem, což vzbudilo kvůli jejich nesezdání „malý skandál“. Impulzem k tomuto kroku mohlo být doporučení výše zmíněné Ellen Key, aby ženy podstupovaly „manželství na zkoušku“ prostřednictvím společného bydlení. Toto doporučení vycházelo z kulturního proudu umělců, vyznávajících myšlenky dánského literárního kritika a myslitele Georga Brandese. Ve stejném roce vydala druhou sbírku povídek *Rakkautta* (Láska, 1907) (Hakola 1993, 20).

Rakkautta (Láska, 1907)

Tato sbírka vzbudila rozporuplné ohlasy, někdy až pohoršení. Zejména křesťanské ženské spolky neschvalovaly Jotunino údajně příliš otevřené zobrazování sexuality žen a

³⁷ Jméno Jotuni bylo zvoleno pravděpodobně na základě zeměpisných znalostí bratra Alfreda; Jotuni (původně Jotuuni) se též objevuje ve starých skandinávských mýtech ve významu rodu obrů, který žije daleko na severu, svádí neustálé boje s bohy a jeho svět (*Utgård*) je oddělen od světů lidí a bohů širokou řekou. Od něho má být odvozeno jméno pohoří *Jotunheim* v Norsku (Niemi 2001, 69-70).

ženských pudů a instinktů. Sbírka navazuje na předešlou: jejím hlavním tématem je také vztah muže a ženy, je však prezentován přímočařeji a otevřeněji. Také zde se rozebírá problematika manželství bez lásky, které je podle Ellen Key amorálnější než láska bez manželství. Vyznění povídek je takové, že štěstí ženy závisí na náhodě, na osudu, na tom, jak se žena vdá, ko si ji vezme za manželku. Většinou osud rozhodne, že žena nedostane toho, koho by chtěla; musí si projít zklamáním v lásce a pak uzavřít manželství, které je jen obchodem (Hakola 1993, 21-23).

Ve stejnojmenné povídce *Rakkautta* žena poté, co si uvědomí, že její sen se jí nesplní, uzavře obchod- manželství i přesto, že není v neřešitelné finanční situaci, její rodina netlačí na to, aby odešla z domova, je nezávislou ženou s příjmy a pracovním místem v kanceláři. Zde znovu, jako již ve sbírce *Suhteita*, Jotuni označuje manželství za prvotní příčinu společenského nátlaku. Ačkoliv žena není hnána ekonomickou nutností, musí brát v potaz svoje postavení ve společnosti a to ji nakonec stejně donutí vstoupit do manželství. V době sepsání povídky převládal stále ve společnosti dlouho zakořeněný názor, že je pro ženu hanbou být svobodná. Ženy byly hodnoceny z hlediska jejich manželského vztahu, z čehož Jotuni v této povídce vychází (Hakola 1993, 25).

V povídce *Eriikka* se opět tyto motivy spojují: hlavní hrdinka se zklamala v lásce a nyní je stále svobodná, což v ní vyvolává pocit viny. Její matka ji pozoruje a všímá si, že Eriika začíná vypadat staře a že tak bude problém ji „udat na trhu manželství“. Jelikož otec zemřel a důchod matky nestačí uživit celou rodinu, Eriika se musí provdat za kohokoliv; láska by byla přílišný luxus. Objevuje se tu také další častý motiv Jotuniných děl, a to je paradoxní masochistická touha ženy po podrobení se muži: Eriika vzpomíná, jak stála modelem malíři, následuje proud slov popisujících smyslné opojení a touhu po absolutním podřízení se. Tato vlastnost u žen očividně Jotuni zajímala: objevuje se v její další tvorbě jako potřeba psychického či fyzického podrobení (nebo obojího) a také jako záliba v utrpení, již pocítují i inteligentní a (jinak) aktivní ženy (Hakola 1993, 30-33). Autorka se nestaví k této touze po podrobení ve svém díle přímo kriticky, ale zkoumá ji a pravděpodobně v ní vidí jednu z překážek emancipace žen, již si ženy samy kladou.

Podle Hakoly (Hakola 1993, 34) se ve sbírce *Rakkautta* objevují tak nekonvenčně pojaté ženské postavy a text je tak otevřený a plný smyslnosti, že údajně není divu, že jí byla veřejnost pohoršena. Nejvíce pobouření vzbudila otevřená sexualita textu, ale spíše by si podle názoru Hakoly zasloužil vzbudit pozornost způsob, jakým Jotuni popisuje ekonomickou závislost žen na domácnosti rodičů a následně manžela a do jakých nouzových situací je tato závislost přivádí. Hakola oceňuje, že tato sbírka rozšířila Jotunin obraz ženy a škálu ženských

osudů: objevují se zde kromě trpících, idealistických a zklamaných žen i ženy rozmarné, jež si jdou bez skrupulí za svým cílem, vdávají se z vypočítavosti atp.

Zásluhou nakladatele Wenera Söderströma, který uveřejnil v časopise *Valvoja* kladnou kritiku na tuto sbírku, byla kniha velmi rychle přeložena do švédštiny. Maria Jotuni ji krátce po vydání poslala spisovateli Knutu Hamsunovi, kterého obdivovala, a dostala od něj vřelou odpověď. Následující rok Finsko navštívil Georg Brandes, kterého sbírka také zaujala, což dal najevo po své přednášce na Helsinské univerzitě, když vyjádřil lítost nad tím, že se nemohl setkat s autorkou díla *Rakkautta* (Niemi 2001, 83-87).

I v následujících letech Maria Jotuni velmi pilně psala a vydávala jedno dílo za druhým. Mezitím také publikovala divadelní a literární kritiky v novinách *Helsingin Sanomat* a ve stejných novinách uveřejňovala pod pseudonymem také své fejetony. V roce 1909 byl vydán román *Arkielämä* (Všední život), kde jsou ženy zobrazeny při každodenní práci v domácnosti, ne tedy odtrženy od svého okolního prostředí jako v předchozích povídkách. Muži jsou zde oproti ženám zobrazeni nejčastěji při odpočinku, jídle či rozhovoru s ostatními muži, v kontrastu k ženám, které jsou stále v pohybu, jsou nehybní a ztuhlí. Jotuni do tohoto románu zapracovala i lyrické přírodní obrazy, což u ní doposud nebylo obvyklé. Kritici poté oceňovali tzv. lyrický panteismus díla, avšak je možné, že jím chtěla Jotuni spíše dosáhnout ostrého kontrastu mezi přírodní idylou a tvrdým životem ženských postav (Hakola 1993, 42).

Následovala spisovatelčina první divadelní hra *Vanha koti* (Starý domov, 1910), která byla přijata kritiky převážně vlažně a po jejímž uvedení se Jotuni vydala na svou první a nejdelší zahraniční cestu do Německa, kde ji především zaujalo dílo Johanna Wolfganga Goetha. Na rozdíl od většiny ostatních tehdejších spisovatelů jinak nebyla nadšenou cestovatelkou, i přesto si však poté naplánovala ještě druhou cestu po velkých evropských kulturních centrech, kde měl podle ní literární život silnější tradici a kde se chtěla seznámit s moderní literaturou a divadelní technikou (Niemi 2001, 115-116).

Jak již bylo výše zmíněno, v roce 1911 uzavřela Jotuni sňatek s Viljem Tarkiainem. Následujícího roku v lednu se jim narodil první syn Maunu Johannes (Jukka) a v prosinci ještě téhož roku druhý syn Tuttu Viljo. Mateřství zasáhlo do pracovního tempa Marii Jotuni a také ji fyzicky pozměnilo zakulacením jejích tvarů. Silná pouta k jejím dvěma synům ovlivnila průběh dalšího života a tvorby spisovatelky. Tématu mateřství a vztahu mezi dětmi a rodiči věnovala mnoho místa ve svých dílech. Přestávka v tvorbě způsobená mateřstvím

netrvala dlouho, v roce 1913 Jotuni vyšla další sbírka povídek *Kun on tunteet* (Když máte city) (Niemi 2001, 122-124).

Kun on tunteet (Když máte city, 1913)

Zde jsou opět lakonickým suchým jazykem popsány pocity žen, jež se cítí být bez domova, chlad manželství bez lásky, rezignace a ekonomická závislost ženy na muži. V povídce *Kansantapa* (Lidový zvyk) například hospodyně nesmí disponovat společným majetkem v domě bez souhlasu lakomého hospodáře. Pozve tajně sousedku na návštěvu a když to hospodář zjistí, hlídá ji, aby návštěvě neuvařila kávu. Postupně vychází najevo, že sousedka přišla proto, aby tajně u hospodyně vyzvedla máslo ze statku, které má následně prodat na trhu, aby si hospodyně mohla za utržené peníze koupit nitě, kávu a jiné potřeby do domácnosti. Hospodyně si na svůj úděl nestěžuje, bere jako samozřejmé, že je lepší vyhnout se těmito tajnými praktikami nesvárům s manželem a udělat si potají trochu radost; nazývá to „lidovým zvykem“. Hakola (1993, 54) rozebírá povídku tak, že hospodyně samozřejmě tajně prodává jen to, co je také jejím vlastním majetkem. Nahlíženo ovšem optikou venkovské hodnotové stupnice, hospodyně je přijímána do domu na základě svých pracovních schopností nebo věna, a i když se sama stará o hospodářská zvířata a sama stluče máslo z jejich mléka, je toto máslo v praxi pouze majetkem hospodáře, stejně tak jako v přeneseném slova smyslu hospodyně sama. Hospodyně také neospravedlňuje svůj skutek tím, že věci na prodej patří i jí, ale tím, že nechce prosit hospodáře o peníze, aby se vyhnula domácím hádkám.

Povídka *Hilda Husso* 2 sestává pouze z telefonního rozhovoru mezi mužem a ženou, kteří byli před mnoha lety milenci a kteří mají společné nemanželské dítě. Žena na konci muži nabízí, že mu daruje peníze, neboť sama jich má dost a bude se brzy vdávat za bohatého muže, tudíž je ani nepotřebuje. Z povídky vyznívá, že žena k muži stále cítí vřelé city a proto mu chce pomoci a muž tento dar přijímá. Podle společenských norem byl tento čin nazírán jako nemorální a způsobil by rozhořčení, avšak podle Hakoly je na něm nemorální pouze to, že peníze dává žena muži a ne naopak, a navíc ještě v situaci, kdy je na prahu manželství s jiným mužem. Avšak kdyby to bylo opačně, tedy kdyby muž daroval na prahu svého manželství jiné ženě, matce svého dítěte, ušetřené peníze, protože by jeho budoucí žena byla bohatá, stal by se ušlechtilým, velkodušným hrdinou- v každém případě by toto počinání nebylo nahlíženo jako nemorální. Tímto jednoduchým trikem, kdy Maria Jotuni přehodila role v tradičním obchodu muže a ženy tak, že ze ženy udělala tu stranu, která disponuje penězi a je dokonce chytřejší, nabídla autorka překvapivý pohled na tuto situaci, který nutí k zamyšlení (Hakola 1993, 57).

Ženy v této sbírce mají vlastnosti, které se neshodují s tradiční ideální představou o ženě: jsou chamtivé, nemorální a hašteřivé, či si zkazily život svou neschopností, chybnými rozhodnutími a lehkovážností- nejsou to nevyhnutelně slabé oběti. Mají tedy vlastnosti, které jsou tradičně připisovány mužům, a naopak muži jsou v této sbírce citliví, což je zase spojováno obvykle se ženami. Vše se vymyká známým pojetím a tradičním postupům a tím podle názoru Niemi dosahuje Jotuni působivého účinku (Niemi 2001, 122-124).

V roce 1914 dokončila Jotuni divadelní komedii *Miehen kylkiluu* (Mužovo žebro), která byla velice úspěšná a zůstala v repertoáru *Kansallisteatteri* (Národního divadla) v původní podobě až do třicátých let a zařadila se mezi nejoblíbenější finské divadelní hry. Zůstává stále populární také proto, že skrze city postav zkoumá obecnou otázku vztahu lásky a svobody, a také opodstatnění a nedostatek svobody (Niemi 2001, 138-143). Zároveň pokračuje v linii díla Marii Jotuni tím, že na životy žen tu má znovu velký vliv láska nebo její absence, o lásce se hodně mluví, ale tento cit jako takový se v komedii vyskytuje ještě méně než v autorčiných povídkách. Neustále se řeší obchod s manželstvím: společenská nezbytnost manželského stavu hýbe životy žen jako loutkami. Ženy vynakládají velkou námahu na to, aby dosáhly této společenské nezbytnosti a nezůstaly na okraji (Hakola 1993, 73).

V témže roce vyšla Marie Jotuni ještě novela *Martinin rikos* (Martinův zločin, 1914), ve které se opakuje téma obchodu s manželstvím jako jediné možnosti pro ženu, jak se stát společensky přijatelnou a zajistit si živobytí. Svou formou novela připomíná film, sama autorka z ní na začátku třicátých let vypracovala filmový scénář, ale film nakonec nebyl natočen. Následovaly divadelní hry *Savu-uhri* (Zápalná oběť, 1915) a *Kultainen vasikka* (Zlaté tele, 1918), které zpracovávají podobná témata jako dosud, čili vztah manželství, peněz, společenského zařazení ženy a jejího ponižení (Hakola 1993, 75-77).

Ve dvacátých letech se frekvence vydávání děl autorky zmenšila, Maria Jotuni stále psala, ale některá díla zůstala nedokončená, nebo byla vydána až posmrtně.³⁸ V roce 1921 vyšla její kniha příběhů o dětech *Jussi ja Lassi* (Jussi a Lassi), které nazírají svýma očima záležitosti dospělých, a kterou ilustrovali Jotunini vlastní synové (Niemi 2001, 170).

Viljo Tarkiainen jako literární kritik vždy svou ženu velmi podporoval a vysoce oceňoval všechna její díla a propagoval je, což se často stávalo terčem kritiky. V roce 1921 se Jotuni v soukromí domova zamýšlela nad odlišnou silou muže a ženy a možnostmi ženy působit jako umělkyně a spisovatelka, o čemž si Viljo Tarkiainen poznamenal, že podle Jotuni

³⁸ Přispělo k tomu i to, že se Marie Jotuni zhoršovalo zdraví; trpěla zejména její nervy, často se jí střídaly nálady a zmocňovala se jí popudlivost. Vliv na to mohla mít špatná strava a starosti v době války. V té době také začaly její záchvaty žárlivosti, které později způsobily neshody v manželství. Sama Maria Jotuni je přičítala zážitkům z dětství a svému otci (Niemi 2001, 170).

muž projevuje svou sílu, zásluhy a práci pro rodinu viditelnějším způsobem než žena, která žije svým vnitřním citovým životem a je přírodou předurčena k méně viditelnějším výkonům a rychlejšímu ochabnutí sil, čili kratší délce produktivního života. Je to podle Jotuni proto, že se ženy zhruba ve věku čtrnácti let zmocní příroda, svět citů a pudů, a určuje její tělesné pochody (mající vliv na svobodu ženy) a duchovní činnost v mnohem větší míře než mladého muže. Pak přijde manželství, které připoutá ženu na dlouhá léta jako otroka k jejímu muži a dětem. Roky těhotenství a péče o malé děti uvězní celý vnitřní život ženy natolik, že nemůže jednat navenek tak silně jako muž. Zároveň spotřebují její síly, tak jako to provedl citový život v jejím mládí. Žena se nemůže odpoutat od dětí a rodiny, jsou její hlavní starosti. Nemůže v tom případě najít volný čas a síly, aby se podívala na věci z filozofického hlediska a z vnějšku. Její největší energie a síla je spotřebovávána starostmi o rodinu a děti, zatímco muž mezitím může své síly použít na viditelnější životní úspěchy a počiny. Je zajímavé, že Jotuni také zmínila výjimky z tohoto pravidla, a to jsou ženy, které příroda předurčila k neplodnosti, či panenství, jako je Maila Talvio, nebo ty, které se samy zřeknou cesty mateřství a pak svůj stesk použijí jako zdroj inspirace pro své básně, či ty, které milují jiné ženy, a také ty, které jsou svou přirozeností „maskulinní feministky“. Těm všem však schází životní rovnováha a hloubka, které žena podle Jotuni dosáhne až naplněným životem po narození dítěte (Niemi 2001, 188-191).

Když v roce 1924 Jotuni dokončila divadelní hru *Tohvelisankarin rouva* (Manželka muže pod pantoflem), dostala se autorka doprostřed divadelní války, což pro ni byl jistě trýznivý zážitek. Již před divadelním uvedením hru odmítlo publikovat nakladatelství WSOY, které do té doby vydávalo Jotunina díla, a nakonec se tohoto úkolu ujalo nakladatelství Otava. Knižní podoba dramatu ještě vzbudit pohoršení nestačila, ale následující divadelní představení zvedlo bouři nevole. Při premiéře část obecenstva odešla uprostřed děje. Komédie byla kritizována a po několika uvedeních zastavena. Situaci komplikovalo to, že Viljo Tarkiainen působil v té době jako člen vedení Národního divadla a jeho dramaturg. Poté, co premiéra vzbudila rozruch, Tarkiainen ostře hájil komedii své ženy na schůzi vedení, přičemž urazil některé přítomné tím, že odpůrce komedie označil za puritány zaštiťující se falešnou zbožností, kteří brání svobodnému umění a snadno kolem sebe shromáždí stáda hlupáků. Byl podezírán, že je pod vlivem své ženy, a posléze byl donucen rezignovat na pozici dramaturga divadla. O rok později byl vyloučen i z vedení divadla (Hakola 1993, 95-96).

Postavy komedie byly shledány nemorálními, jako pobuřující působily zejména jejich uvolněné milostné vztahy ve spojení s bezprostřední blízkostí smrti. Jotuni zde pojednává smrt fraškovitým, až makabrozním způsobem, což vzbuzovalo u veřejnosti dojem, že se

nestaví ke smrti s patřičnou úctou. Dalším zdrojem pohoršení byl neutěšený obraz manželství, který komedie podává, a jeho zobrazení jako války mezi dvěma lidmi, kde je jedna strana podrobena a využívána. Ironie této komedie se skrývá v tom, že konvenční role tu jsou opět převráceny: hlavní hrdinka obsadila pozici, která tradičně přísluší muži, a tou slabší podrobenou polovinou (slabší strana je podle Jotuni v manželství v každém případě podrobena) je tu muž. V neposlední řadě zapůsobilo na veřejnost pobuřujícím dojmem nemorální jednání lidí, kteří patří do vyšší společenské vrstvy: již dříve sice Jotuni zobrazovala stinné stránky lidí a života jako náhodné vztahy, nemanželské děti a smrt, ale dělo se tak v prostředí venkova, což nevzbuzovalo takové pohoršení, neboť panovala představa, že lidé z vyšší společenské vrstvy se tyto problémy netýkají (Hakola 1993, 102-103).

Po skandálech kolem komedie *Tohvelisankarin rouva* se Maria Jotuni stáhla ještě více do ústraní. Od poloviny dvacátých let její dílo nabývá pesimističtějších a temnějších tónů. Humor je stále přítomen, ale je více ironičtější a hořčí, výrazové prostředky jsou ostřejší a jasnější. K této změně pravděpodobně přispělo období občanské války a manželský rozkol, který se odehrál v této době, aniž by se projevil na veřejnosti (Hakola 1993, 102-103).

O další sbírce povídek s názvem *Tyttö ruusutarhassa* (Dívka v růžové zahradě, 1927) se Maria Jotuni vyjádřila, že všechny povídky mají vyprávět o jednom typu ženy, který prochází různými fázemi vývoje, objevuje se v různých podobách a hledá odpovědi na různé otázky týkající se lásky, smrti, majetku atp. (Niemi 2001, 220). V některých povídkách se již objevuje téma fyzického násilí ve vztahu muže a ženy, které se naplno rozvine v románu *Huojuva talo* (Hroutící se dům, 1963, viz kap. 3.4.2.). Nacházíme tu také znovu motiv rozkoše z podrobení se a srovnávání lásky a nenávisti.

V roce 1930 se Maria Jotuni zúčastnila velké soutěže o nejlepší povídku v severských zemích. Vyhrála ji povídkou *Jouluyö korvessa* (Vánoční noc na samotě), která byla vydána posmrtně v roce 1947. Tato ponurá povídka dále rozvíjí téma fyzického násilí. Hlavní hrdinové, manželé Jere a Anna, žijí na samotě jen spolu poté, co se jim utopil syn v jezeře, a dcera odešla do Ameriky. V průběhu děje k nim přijde do služby za byt a stravu Annina neteř Eveliina. Jere je násilný muž, který svou ženu bije a mučí ji tvrdou prací a nedostatečnou stravou. Anna se neodvažuje od muže odejít, protože nemá kam a zároveň se bojí, že by ji dcera nenašla, kdyby se vrátila. Anna viní sama sebe ze smrti syna a pokládá za správné, že ji muž bije. Přemýšlí o sebevraždě, ale nevykoná ji, protože nechce udělat svému muži radost. Jere ženě střídavě vyhrožuje smrtí a střídavě ji vybízí, aby ho zabila ona. Anna ho podezírá, že mohl zabít i svou předchozí ženu. Jere útočí i na služebnou neteř Eveliinu a Anna ji

přesvědčuje, aby utekla. Nakonec Jere bez cizího zavinění umírá a ve stejné době se narodí Eveliině jeho dítě. Konec povídky je šťastný až vřelý, když Eveliina s dítětem zůstanou u Anny, která se o ně stará.

Annino manželství je od začátku slepou uličkou. Anna i Jere vědí, že jediným řešením jejich rozháraného vztahu je smrt, proto se na ni neustále v povídce odkazuje, ať už ve formě sebevraždy, utonutí či bodnutí nožem. Z Anny se stane netečná, téměř necitlivá osoba, a to až do té doby, než v ní čerstvě narozené Eveliinino dítě znovu probudí téměř zapomenuté něžné city mateřství (Hakola 1993, 123-125).

Po této temné povídce následovala práce na komedii *Kurdin prinssi* (Kurdský princ, 1932) a románu *Palvelustytön romaani* (Román služky, 1966) vydaném později posmrtně, kdy se v obou dílech objevuje postava služky jako druhé ženy, která vstupuje mezi manželský pár, získá si lásku ženatého muže a ohrožuje postavení právoplatné manželky a paní domu. V této době pracovala Jotuni také na románu *Otřásající se dům* (viz kap. 3.4.2.), který byl rovněž vydán až posmrtně (Niemi 2001, 236).

V roce 1938 se dostalo Marii Jotuni uznání v podobě Ceny Aleksise Kiviho. Následujícího roku získala první cenu v soutěži pořádané třemi státními institucemi za svou historickou divadelní hru *Klaus, Louhikon herra* (Klaus, pán na Louhikku, 1942), v níž Jotuni dále rozvíjí postavu muže s násilnými až sadistickými sklony (Hakola 1993, 131-132).

Po propuknutí zimní války se spisovatelce nepracovalo dobře, aktivněji se dokázala postavit k práci znovu až v mezidobí míru. Události a utrpení války zapracovala do posmrtně vydaného díla *Evakuoidut* (Evakuování, 1980), které se zachovalo ve dvou verzích, v románu a v divadelní hře (Niemi 2001, 279, 282).

Své úvahy o smrti, válce, lásce, mateřství a manželství shrnula Maria Jotuni ve sbírkách aforismů *Avonainen lipas I-III* (Otevřená krabička I-III, 1929, 1933, 1949).

Na podzim roku 1943 se zdravotní stav Marii Jotuni prudce zhoršil. Léčila se doma, kde se o ni nepřetržitě starala její sestra Anni. Téhož roku zemřela na srdeční chorobu, kterou již dlouhá léta trpěla³⁹. Spisovatelka L. Onerva po její smrti uveřejnila v novinách *Helsingin Sanomat* báseň jako vzpomínku na ni. Viljo Tarkiainen zemřel roku 1951 (Niemi 2001, 291-294).

³⁹ Její syn Tuttu se nemohl dostavit na pohřeb, jelikož působil v té době jako zástupce na finském vyslanectví v Římě, které bylo právě okupováno německou armádou. Jeho hlavní starostí v dopise otci bylo, co se stane s matčinou literární pozůstalostí. Z dopisů vyplývá, že svému otci nedůvěřoval a bál se o osud Jotunina díla, dokonce v dopise otci výslovně zakazoval, aby se dotkl matčina pracovního stolu. Tuto starost a nedůvěru sdíleli synové oba a postarali se následně o posmrtné vydání nepublikovaných děl (Niemi 2001, 291-294).

3.4.2. *Huojuva talo* (Otřásající se dům, posmrtně 1963)

Na tomto románu, jak již bylo uvedeno, Maria Jotuni pracovala již na počátku třicátých let 20. století, vydán byl však až posmrtně. Autorka v době jeho vzniku měla již delší dobu v úmyslu napsat román, souviselo to i patrně se snahou Tarkaiinena Jotuni mezinárodně zviditelnit. Původně se chtěla Jotuni s tímto románem zúčastnit velké mezinárodní soutěže, kterou vyhlásily britské noviny *The Times Literary Supplement* v roce 1931. Sama však uznala, že by dílo nestihla dokončit tak, aby s ním byla plně spokojená, proto se nakonec účasti vzdala; ačkoliv pro ni byla mezinárodní soutěž důležitá, více jí záleželo na tom, aby nezůstala její práce na tomto velkém díle v půli cesty (Niemi 2001, 242, 244, 248).

Další příležitost na sebe však nenechala dlouho čekat. Krátce poté vyhlásilo nakladatelství Otava velkou soutěž o nejlepší román, do které Jotuni přihlásila svůj román pod podmínkou, že bude vydán pouze tehdy, pokud vyhraje. V roce 1936 byla soutěž uzavřena a román obsadil druhé místo, a z toho důvodu byl vydán až posmrtně, v roce 1963 (Hakola 1993, 145).

Podle Tuuly Taskinen mohla být příčinou toho, že román nezvítězil, skutečnost, že Jotuni v něm popsala společenský problém domácího násilí, před kterým bylo zvykem zavírat oči. Vědělo se, že tento fenomén se objevuje v prostředí nižších společenských vrstev, ale společnost si nedokázala přiznat, že se tak může dít i ve vzdělaných vrstvách střední třídy jako v tomto románu (Taskinen 1989, 154).

Hrdinka románu Lea vyrůstá pod vlivem myšlenek svého dědečka, který jí vštěpuje ideály, podle nichž každý musí neúnavně plnit svou povinnost pro blaho společnosti. Lein otec je opilec, s kterým se matka často hádá a stěžuje si na svůj osud sousedce, což by podle Ley kultivovaná žena nedělala. Jak Lea dorůstá, odpuzuje ji matčina hamižnost a špatné chování k otci vyplývající z negativního postoje k němu. Říká si, že až ona si jednou sama bude vybírat muže, nejdříve si ho prověří, aby věděla, jaký je, ale poté ho nebude neustále peskovat, což se pak paradoxně obrátí proti ní (Hakola 1993, 146).

Lea si nejdříve vytyčí za svůj cíl získat vzdělání a zaměstnání, aby uskutečnila sen svého dědečka o tom, že samostatná pracující žena, prospěšná společnosti. Tak by se mohla sama žít a žít nezávisle a svobodně, neprovdaná. Tyto její představy o jejích společenských povinnostech se však změní, když se na venkově po smrti otce setká se svými příbuznými, kteří žijí šťastným rodinným životem. Po této zkušenosti se stane jejím ideálem rodina a

výchova nového pokolení. Chce tím splnit svůj závazek vůči společnosti a myslí přitom především na její budoucnost, a až na druhé místo staví lásku.

Později se Lea setká se dvěma muži. Jeden z nich, lékař Aulis Helio, ji přitahuje, ale když ji její přítelkyně Ester informuje, že je zasnoubený, považuje to za směrodatné a zcela se vzdá myšlenek na budoucnost s ním. Druhý z mužů, novinář Eero Markku, o ni veřejně projeví zájem a požádá ji o ruku. Ester svou přítelkyni povzbuzuje, aby nabídku přijala, a vypráví jí, že sama jednou nabídku k sňatku odmítla a nyní se podivuje nad svou tehdejší hloupostí, jelikož by to byl „dobrý obchod“. Od té doby je stále svobodná a cítí se být proto společensky méněcenná. Vysvětluje svůj názor, že k manželství není třeba lásky. Na to Lea namítá, že pokud se uzavření manželství staví pouze na rozumu, působí to na ni dojmem obchodní transakce.

„Minua kosi kerta päällikön veli. Ja ajattele, minä sanon tyhmyyksissäni, että minä en rakasta. Naurettavaa. Ikäänkuin siihen mitä rakkautta tarvittaisiin. Ja ikäänkuin se kestäisi, jos sitä olisi. Mutta minä tyhmä, minä olin niin lapsellinen. Toinen tyttö arvasi tehä hyvät kaupat ja nyt on niin loistava rouva, iso talo, autot, palvelijat ja kaikki. Naurettavaa, eikö ole?“ (Jotuni 2007, 94)

„Jednou se o mě ucházel bratr nadřízeného. A představ si, já hloupá řekla, že ho nemiluju. Směšné. Copak je k tomu potřeba láska. A copak vydrží, když už je. Ale já hloupá jsem byla tak dětinská. Jiná dívka věděla, jak udělat dobrý obchod, a teď je z ní úžasná dáma, má velký dům, automobily, služebnictvo a všechno. Není to směšné?“

Lea se sňatkem s Eerem Markkuem souhlasí a své rozhodnutí si odůvodňuje tím, že je to pro obě strany výhodná dohoda.

„Tässä oli kysymyksessä koti, ei mikään rakkaus. Sitä hän ei tuntenut vielä. Tämä oli kuin kauppa. Mitä se muuta olisi voinut olla. Hän hakee vaimoa, 'kärsimystoveria'. Ja minä kaipaen kotia.“ (Jotuni 2007, 102)

„Tady šlo o domov, ne o žádnou lásku. Tu ještě neznala. Bylo to jako obchod. Co by to jiného mohlo být. On shání manželku, 'přítele v utrpení'. A já toužím po domově.“

Lea uzavře manželství, aby uskutečnila své ideály, jak žít jako žena a člověk. Po svatbě jí manžel zakáže, aby dále chodila do práce. Lea zůstane uzavřená doma, téměř odříznutá od společnosti. Muž se ukáže být lakotný, násilný a navíc postupně navazuje mimomanželské sexuální vztahy. Lea je po sňatku plachá a pokorná, protože má pocit, že nic do manželství nepřinesla. V kontrastu k tomuto postoji je postoj její sestry Toini, která chce vystudovat stomatologii, stát se zubařkou a pak se vdát, s tím, že muž zaplatí dluhy vzešlé ze studia. Její provokativní postoj je znát z následujícího úryvku:

„Ja naisen tuntee vasta siitä, miten hän naittaa itsensä. Minä otan sitten sellaisen, että hämmästyttte.“ (Jotuni 2007, 74)

„A žena se pozná teprve podle toho, jak se vdá. Já si pak vezmu takového muže, že budete koukat.“

Jedna ze situací, kdy se Lea musí v manželství obzvlášť ponížit, je při prošení svého manžela o peníze na chod domácnosti. Eero se přitom vždy tváří pohoršeně, dává Lee najevo, že s penězi podle něho neumí hospodařit.

Atmosféra v domácnosti se stává postupně stále napjatější. Žena a muž jedí odlišná jídla, muž ta lepší a vydatnější, neboť podle Eerova názoru se nevyplatí, aby oba jedli maso a vejce, jí je tedy pouze on, se zdůvodněním, že on chodí do zaměstnání a odvádí záslužnou práci. Žena je tedy ponižována prostřednictvím peněz nejen přímo, kdy jí muž odmítá dávat peníze na chod domácnosti či jí hází mince na zem, ale i nepřímo, když jí muž odepírá i ta nejskromnější potěšení co se týče stravy. Svou nadvládu nad Leou Eero demonstruje také tím, že jí několikrát peníze hodí na zem, když o ně ona žádá, aby se pro ně musela sehnout.

Když si chce těhotná Lea potají dopřát jablka, Eera to rozčílí, vyčítá jí marnotratnost a nenasytnost:

„Eikö sinulla ole enää järkeä yhtään. Sinustapa on tullut koko materialisti. Kyllä ne maallakin lapsensa tekevät, eikä niillä ole omenoita eikä muuta, ja tervettä sukua tekevät. Opi kieltämään itsesi ja ruumiilliset halusi.“ (Jotuni 2007, 134)

„Ty snad nemáš vůbec rozum. Z tebe se stal úplný materialista. I venkované mají děti aniž jedí jablka a podobné věci a jak jsou zdraví. Nauč se trochu si odříkat a potlačovat své tělesné touhy.“

Jotunin ironický latentní humor se místy objevuje i v jejích nejponuřejších dílech, jako je toto, když Eero široce pojednává o tom, jak je Lea požívačná a jak by si měla odříkat, ale na něj samotného tato teorie neplatí:

„Ei se ihmisen ruumis niin tärkeä ole. Henki on tärkeämpi. Ruumis saa alistua. Vähän asketismia, ei se pahaa tee.“

‘Ei tee.’

‘Ja missä se kahvi viipyy nyt’, sanoi Eero vihaisesti. Sillä kertaa sitä ei ollut keitetty.

‘Minä ajattelin, että jos ei laiteta’, sanoi Lea.

‘Ja miksi ei?’

Lea ajatteli sanoa, että jos vähän sitä asketismia nyt noudatetaan. Vaan olkoon, sanoopahan vain niin kuin on. Ja hän virkkoi:

‘Koska kahvia minulla ei ole.’

‘Olisit ostanut.’

‘Rahaa ei ole ollut, tuossahan on lasku viime ostoksista.’

Eero kaivoi pientä rahaa kukkarostaan ja viskasi ne Lean eteen niin, että ne lensivät pöydältä lattialle.“ (Jotuni 2007, 135)

„Lidské tělo není tak důležité. Důležitější je duše. Tělo se může podrobit. Trochu asketismu neuškodí.“

„Neuškodí.“

„A kde je to kafe,“ řekl Eero rozlobeně. Tentokrát ještě nebylo uvařené.

„Myslela jsem, že ho dnes neudělám,“ řekla Lea.

„A proč ne?“

Lea už chtěla říct, že co kdybychom se té trochy toho asketismu teď drželi. Ale budiž, řekne to, jak to je. A pravila:

„Protože kávu nemám.“

„Mělas ji koupit.“

„Neměla jsem peníze, támhle je účet ještě za minulý nákup.“

Eero našel v peněžence drobné a hodil je před Leu tak, že slétly ze stolu na podlahu.

Jediným zdrojem Leiny duchovní potavy se stane Eerova novinářská profese. Eero diskutuje s Leou o své práci, neboť se rád poslouchá a považuje to za jakousi odměnu pro Leu za to, že Lea veškeré materiální výtěžky i svou energii právem obětuje jeho práci. Lea hořce lituje toho, že si podle rady svého dědečka neopatřila vzdělání a zaměstnání, zjišťuje, že je pouze služkou svého muže. Má také své intelektuální potřeby, ty ale může uspokojit pouze tím, že upravuje jeho články a proslovy. Je zcela uvázána do pasivního postavení. Až poté, co se Lea narodí syn, má sama ze sebe pocit, že se dostala svým významem na úroveň Eera, že má ještě jinou úlohu než sloužit svému muži.

V průběhu jejich soužití má Eero několikrát vztah s jejich služkami. Když to Lea zjistí, nemá moc možností to nějak řešit. Služky se jí vysmívají a cítí se být silnější než ona, Lea nemá ani v tomto ohledu vládu nad svým domovem. To je také motiv, který se u Jotuni objevil již dříve, například v díle *Palvelustytön romaani*.

Lea o svých problémech nikomu neřekne, navenek udržuje rodinu v chodu, stydí se před společností za to, co se děje, má pocit, že je to její chyba. Je uvězněna doma, sociální interakce je omezena na minimum, sestává pouze z muže a dětí. Jelikož nemůže chodit do zaměstnání, nemá žádné pracovní vztahy a příbuzenské vztahy také neudrží kvůli pocitu studu. Žije stále úspornějším a chudším životem. Po narození druhého dítěte se v Eerovi odehraje změna ještě k horšímu: projevy jeho násilné a prudké povahy propuknou ještě

silněji. Lea snáší bolest a přitom chladně uvažuje, že si ji zaslouží. Když ji Eero při jednom silném výbuchu vzteku zlomí žebra, odmítne jít k doktorovi, neboť by to Eera zostudilo.

Tuula Taskinen (Taskinen 1989, 172) vidí důvod Leina pocitu studu z velké části v tom, že společnost nechává oběti domácího násilí jejich osudu, a obecně se předpokládá, že chyba je v ženě: žena samotná je viníkem situace.

Další z Eerových obětí, již psychicky a fyzicky týrá, se stane sirotek Silja, kterou přivede sám Eero z venkova jako pomocnici do domácnosti a která je mrzákem, protože ji v dětství týrali.

Jedna ze služek jménem Siiri porodí Eerovi dítě a ten jí potají zařídí ve městě bydlení. Siiri je sebejistá a ví, co chce: chce po Eerovi peníze, aby se mohla odstěhovat na venkov a provdat se. Ji také Eero bije, ale ona mu oplácí stejnou mincí a bije ho také.

Lea se bez námitek snaží rok za rokem udržet v celku hroutící se dům. Když si nakonec naplno uvědomí, jak je situace beznadějná, není už snadné ji změnit. Je z ní žena, žijící v rozháraném manželství, která nemá moc ovlivňovat svůj život, vzdělání, zaměstnání, ani sociální kontakty.

Eero je násilný nejen vůči Lee, ale postupem času i vůči dětem, které se ji snaží chránit. Eero žárlí na své děti kvůli péči, kterou jim Lea věnuje, protože podle něj by měla patřit výhradně jemu. Při jedné příležitosti, kdy Lea přijede s dětmi za Eerem na letní chatu, se ji dokonce Eero při projíždce loďkou pokusí utopit, avšak i po této hrůzné zkušenosti pokračuje jejich rodinné peklo dál.

Situace kulminuje ve chvíli, kdy Siiri odmítne vrátit Eerovi jeho milostné dopisy, a ten ji proto v hádce zastřelí a poté obrátí zbraň proti sobě. Po Eerově smrti, která je pro celou rodinu vysvobozením, se přeci jen Lea dočká štěstí po všem svém utrpení, když se provdá za Aulise Helia.

Zároveň si uvědomí, že špatně plnila svůj etický ideál povinnosti vůči společnosti, že byla dlouho jen pasivní, postaví se tedy k životu aktivně tím, že si zařídí svůj obchod, čímž si splní dlouholetý sen (Taskinen 1989, 169).

Soucít vypravěče a zjevně i autorky je zcela na straně Ley oproti předešlým dílům, kdy si autorka udržovala od událostí a postav odstup, což jí umožnilo humorný nadhled. Byl to však často černý humor (Hakola 1993, 150).

Vypravěč je po celou dobu v těsné blízkosti Ley, události jsou líčeny jako Leiny postřehy, zkoumány z jejího pohledu a často i jakožto její představy. Hranice mezi dialogy a úvahami je často nezřetelná. Na mnoha místech román připomíná deník či vyznání. Objevuje se také vnitřní monolog, který má formu mluvené řeči, čímž je dosaženo toho, aby čtenář nahlížel věci tak jako Lea. Zároveň je zdůrazněn Lein ústřední povahový rys, což je submisivnost a pokornost. Jotuni v doslovu vyslovila své přání vytvořit z Ley bezmocnou a poníženou osobu s tím cílem, aby ženy vzaly energičtěji své záležitosti do svých rukou, ať už jde o dosažení jejich ekonomické nezávislosti, či právo provádět vlastní volby a ovládat svůj život (Niemi 2001, 252).

Literární badatelé interpretují vyznění románu různými způsoby. Hakola například obhajuje chování hlavní hrdinky s tím, že by bylo jednoduché hledat chybu v Lee, jelikož se svému muži nepostavila a nechala dojít události do extrému. Ale například Siiri se mu postaví a chová se k němu stejně násilně jako on k ní, což ji nakonec stojí život, takže odpor se neukáže být lepším řešením problému. Leino podřízení se je pravděpodobně podvědomým způsobem, jak se udržet naživu. Zůstává otevřenou otázkou, co by se stalo, kdyby se Lea slovy či fyzicky vzepřela na odpor (Hakola 1993, 151).

Hakola (1993, 150, 151) dále uvádí názor, že nahlíženo „normální“ logikou nelze Leu vinit z toho, co se stalo, avšak podle vnitřní logiky románu Lea vinná je, neboť jejím jediným cílem je v manželství vydržet a získat tak pro sebe vítězství svým utrpením. Nahlíženo s odstupem může být bráno Leino submisivní chování téměř jako masochismus, který se objevil již v Jotuniných povídkách. Avšak v tomto díle ho narušuje intimní tón vypravěče, který se jak již zmíněno nachází po celou dobu velmi blízko Ley, téměř uvnitř jí, a vypráví události z jejího pohledu. Podle Hakoly by bylo chybou přeceňovat Lein masochismus, protože jeho zdání vychází z Eerovy povahy. Eero je sadista, ale zároveň dobrý herec, který se rád na veřejnosti ukazuje jako skvělý řečník a vědec. Ženino podřízené chování v něm probudí jeho sadismus, který v něm je již zakotvený, naplno.

Tuula Taskinen (Taskinen 1989, 164-165) zásadně nesouhlasí s názorem, že by Lea mohla být masochistka. Podle ní toto pojetí vychází z mýtu, který přetrvává ve společnosti, že násilí vůči slabšímu je pouze počínáním odchyľujícím se od normálu, jehož kořeny jsou v narušeném psychickém vývoji jednotlivce, a ne logickým následkem systematického násilí vládnoucího ve společnosti. Patriarchální rodina opírající se o moc muže není podle ní institucí, ve které jsou slabší chráněni, ale naopak poskytuje možnost opravdové tyranie. Násilí v rodině je podle ní zakotveno uvnitř společnosti a samotné rodiny.

Ačkoliv Jotuni ve svém díle i aforismech kritizuje manželství jako instituci, neustále zdůrazňuje význam rodiny jako nejvyšší hodnoty. Jejím ideálem je rodina jako základní kámen společnosti a cenná jednotka budoucnosti lidstva. Ani v románu *Huojuva talo* není zpochybněn význam rodiny. Jde pouze o to, na jakém základě si vybrat manžela či manželku, zda se lze spolehnout na svůj instinkt (Taskinen 1989, 168-169).

Jotuni se podle názoru Taskinen i jiných badatelů v románu nestaví proti manželství jako takovému, v knize se objevují i šťastné páry, a Lea sama nakonec uzavře šťastné manželství.

3.4.3. Shrnutí

Jotuni ve svých dílech nevyužívá popisů přírodních scénérií ani rozborů lidských nálad. Postavy charakterizuje jejich všední činnost, při které jsou zachyceny. Zejména postavy žen vykonávají nejrůznější činnosti a jsou vykreslovány také ve vztahu ke svým dětem. Při popisu postav se Jotuni věnuje spíše jejich oblečení než fyzických charakteristik, neboť oděv působí jako symbol společenského postavení.

Jotuni podle Tuuly Taskinen (Taskinen 1989, 158) pokračuje v tradici etického realismu, kterou začala svým dílem na konci devatenáctého století Minna Canth. Maria Jotuni se soustřeďuje na zobrazení vztahů mezi lidmi; často jde o problémy spojené s manželstvím a rodinným životem. Svá témata zpracovává z pohledu ženy, popisuje psychiku ženy a její postavení v rámci společnosti.

Niemi (2001, 298) tento názor rozvíjí s tím, že jádrem díla Marii Jotuni je zkoumání života ženy, jejího hodnotového světa, zdrojů, ze kterých čerpá sílu a často krutých životních podmínek.

Hakola (1993, 152, 173-175) uvádí, že v díle Marii Jotuni patří mezi ústřední zájmy v životě žen peníze a láska. Podle těchto kritérií je určen status ženy v rámci okolní společnosti. Tyto dvě věci však zároveň určují vztah ženy samotné ke společnosti a jejímu okolí a její postoj k životu. Skrze svoji finanční situaci a své manželství si žena utváří představu o světě a lidech a stejně tak tomu je naopak. Peníze fungují jako symbol ponížení ženy a její ekonomické závislosti na muži. Muži mají představu, že žena potřebuje peníze pouze na

zbytečné utrácení, lakomý muž není v díle Marii Jotuni výjimkou, nýbrž pravidlem. Peníze se mohou stát pro ženu také záchranou, prostředkem, jak se vymanit z podřadného postavení, ale stává se tak velmi zřídka. I pokud přinese do společné domácnosti peníze, je manželka často v horším postavení než služka, protože za svojí práci nedostává plat, ani slova ocenění.

Láska se v díle autorky objevuje ve všech podobách, od erotické smyslnosti, přes citové zklamání a lásku v podobě manželství jako společenského aspektu, po mateřství a vztah matky k dětem. V rámci rodinných vztahů se častěji vyskytuje vztah matky a syna, na který muž žárlí, než vztah otce a dcery. Ten se však také objevuje a je zajímavý tím, že se dcera většinou staví s porozuměním k otcově slabostem, zejména alkoholismu. V manželství má v rukou moc muž, jelikož je fyzicky silnější a je tím, kdo má peníze. Ženy se podřizují jeho moci také proto, že jsou k tomu vychovány.

Hakola (1993, 165) si dále všímá, jak Jotuni důmyslným používáním jmen dokresluje ženské postavy; jménem je zařazuje do určité společenské vrstvy a prostředí. Například jméno Anna se objevuje nejčastěji a zobrazuje mravnost, cudnost, věrnost a další vlastnosti, které jsou tradičně přisuzovány ženám, jako pokora a poníženost.

Hakola (1993, 172) upozorňuje na to, že důležitým činitelem v životě ženy je také její věk. Neprovdaná žena se pohybuje v bludném kruhu, neboť čím je starší, tím jsou její šance na sňatek menší, a tím se také zvyšuje pravděpodobnost, že pokud už se vdá, uzavře manželství bez lásky. A v průběhu takového manželství se tím víc projevují starosti na její tváři v podobě vrásek. Stane se z ní stará žena, kterou se její manžel nemůže chlubit a má tedy jisté právo na to, aby jí byl nevěrný. Alespoň toto kritérium věku muži používají, aby se ospravedlnili.

Jotuni zobrazuje ve svém díle různé typy žen různého společenského postavení, které jejich okolí donutí obchodovat se svými city a přitom potlačit své opravdové tužby. Rojola (1999, 161-162) spatřuje rozdíl mezi Mariou Jotuni a například L. Onervou v tom, že Jotuni staví do popředí rozdíly mezi ženami, připomíná tak, že nová žena byla dlouhou dobu konstrukt pouze střední třídy. Manželství, jak je ustanoveno církví a společností, je institucí, v níž se střetává mužova patriarchální a sexuální moc a podrobené postavení ženy. Nejen, že je ženě odepřena veřejná činnost v podobě zaměstnání, ale je jí odpíráno i právo na vlastní smyslnost a tělesnost v jiné podobě, než jako předmět touhy manžela. V podání Marii Jotuni ženě nezbyvá nic jiného, než zužitkovat své psychické a fyzické schopnosti tím, že je nabídne v rámci obchodu s manželstvím tomu, kdo nabízí nejvíce.

Muži se u Marii Jotuni pohoršují nad chamtivostí ženy a její lačností po jídle, ženy si schovávají máslo a tajně si vaří kávu. Zejména tyto dvě potraviny se staly ve spisovatelčině díle jakýmsi symbolem ekonomické závislosti ženy na muži. Muž velmi často považuje jídlo, především máslo, za luxus, který si žena může odepřít (Hakola 1993, 148, 153, 159). Tento motiv se objevil již v předešlých dílech Marii Jotuni (např. *Palvelustytön romaani*, *Miehen kylkiluu*), jelikož žena nemá vlastní příjem, musí se neustále pokořovat prošením o peníze.

V případě románu *Huojuva talo* se stalo zvykem hledat paralely v Jotunině vlastním životě a zamýšlet se nad tím, nakolik je Eero Markku podobný Viljovi Tarkiainenovi. Některé z rysů Jotuninina manžela jsou u Eera zřetelně rozpoznatelné. Jotuni mohla použít zkušenosti ze svého vlastního manželství jako inspiraci pro svůj román, avšak ústřední téma tohoto románu, mužovo násilné chování a ženina podřízenost, prostupuje celým jejím dílem a je středem jejího zájmu a zkoumání po celou její kariéru: nemusí tedy jít o autobiografické zachycení jejich vztahu, ale pouze o předmět jejího celoživotního zájmu, kterým je postavení žen ve společnosti. V této souvislosti je podle Hakoly (1993, 151) velmi zajímavé si povšimnout, jak Viljo Tarkiainen svou ženu a její tvorbu podporoval a vyzdvihoval a soudě podle jeho kritik zcela jasně pochopil hlavní myšlenku jejího díla. Ani z knihy Irmeli Niemi (2001) a z v ní uveřejněných ukázek korespondence mezi Jotuni a jejím mužem nevyplývá, že by v manželství panovalo takové napětí a snad i násilí jako v románu. I když jistý rozkol v určité době nastal a Maria Jotuni měla velmi vřelý a intenzivní vztah se svými syny, ze kterého se cítil být Tarkiainen vyloučen.

Lze si povšimnout, že tak jako se v Číně zajímala společnost, do jaké míry odráží dílo ženských spisovatelek jejich soukromý život, a lidé toužili znát intimní detaily jejich života, také ve Finsku, zejména v případě Jotuni a jejího románu *Huojuva talo*, se lidé zajímali o to, nakolik jsou v něm zobrazeny reálné situace z jejího vlastního manželství.

3.5. L. Onerva

3.5.1. Život a dílo

Spisovatelka L. Onerva (28. 4. 1882-1. 3. 1972) se narodila v Helsinkách jako Hilja Onerva Lehtinen do rodiny Johana Lehtinena, úředníka v dřevozpracujícím podniku. Neměla žádné sourozence a ve svých sedmi letech ztratila matku, která byla přemístěna do zařízení pro duševně choré, kde již zůstala do své smrti. Onervě bylo řečeno, že matka zemřela, a až později se dozvěděla pravdu. Krátce po přemístění do ústavu se otec s matkou rozvedl a sama Onerva se po dosažení dospělosti v roce 1901 stala jejím zákonným zástupcem. O malou Onervu se od odchodu matky starala babička z otcovy strany, zvláště poté, co se v roce 1893 otec přestěhoval do Kotky, kde získal vyšší místo ředitele pily. Onerva zůstala v Helsinkách, neboť ve stejném roce nastoupila na pětiletou dívčí školu (*Helsingin suomalainen tyttökoulu*). Po většinu svých školních let bydlela v dívčím internátě v Helsinkách, na což později vzpomínala velmi ráda jako na velmi příjemné a inspirativní prostředí. Na Helsinské dívčí škole působil nejlepší učitelský sbor té doby a rodiny žákyň měly zájem o to, aby se z jejich dcer stala finská kulturní elita- prostředí školy bylo tedy velmi podnětné a motivující. Učitelky dívčí školy, které částečně nahrazovaly Onervě matku, byly nezávislé, moderně smýšlející, až radikální, vzdělané ženy, které se živily samy svou prací a měly kontrolu nad svým životem. Byly tak pro dívky živoucím důkazem, že jediným smyslem jejich života nemusí být příprava na brzké manželství, nýbrž že existují i jiné alternativy. Jednou z nejoblíbenějších Onerviných vyučujících, která měla na Onervu i jiné dívky velký vliv, byla učitelka dějepisu Hilda Käkikoski (1864-1912), vedoucí členka finského ženského spolku (*Suomen Naisyhdistys*). Nadšeně podporovala myšlenky národního finského cítění a finského jazyka, a zároveň podporovala vzdělání žen. Zdůrazňovala souvislost mezi ženskou otázkou a vzděláváním dívek na jedné straně a vlastenectvím na straně druhé (Kortelainen 2008, 10-13, 151).

Následovala studia na střední škole, kde se L. Onerva zaměřila na francouzskou kulturu a jazyk a jejíž absolvování by ji zajistilo dráhu učitelky francouzštiny. Onerva však byla velmi nadaná v mnoha směrech a dlouho se rozhodovala, kterým směrem se vydat. Nezdálo se jí však, že by jí stačilo povolání učitelky, směřovala spíše k uměleckým povoláním, dobře malovala, zpívala, skládala hudbu a vynikala také v řečnickém a recitačním umění. Onerva se v té době velmi zajímala o divadlo a uvažovala také o dráze herečky, v níž

by mohla uplatnit všechny své umělecké sklony. Rozhodování, na který obor se zaměřit, pro ni bylo svízelné, zčásti také proto, že různí lidé ji podněcovali různým směrem a mohli být zklamáni, pokud se nevydala tím jejich. Majitelka internátu, která měla k Onervě velmi vřelý vztah, ji uvedla do salonu Maily Talvio, kde byla Onerva představena mj. spisovateli J. H. Erkkovi. Ten pro ni vymyslel umělecké jméno L. Onerva, přičemž žertoval, že Francouzi ho budou vyslovovat jako L'Onerva (Kortelainen 2008, 14-22).

Během studií na střední škole se Onerva soustavně připravovala na přijímací zkoušky na vysokou školu, které v roce 1901 úspěšně složila a v květnu téhož roku se zapsala na univerzitu v Helsinkách (Keisarillinen Aleksanterin Yliopisto) na historicko-jazykovědné oddělení, kde posléze studovala zejména dějiny umění a estetiku. Od jara 1901 měly ženy zákonné právo studovat na vysoké škole, do té doby musely mít zvláštní povolení ke studiu. Otec Onervu podporoval v jejím zájmu o vzdělání na univerzitě a byl ochoten ji finančně zajistit. Tento fakt byl pro L. Onervu velmi důležitý a nejednalo se ze strany otce o tak častý přístup v té době, pokud šlo o dívky, neboť stále převládala představa, že dívka by se měla buď vdát, nebo jít do zaměstnání, pokud byla chudá, a nemělo údajně smysl, aby dále studovala (Kortelainen 2008, 23, 31-34).

Na univerzitě docházela například na přednášky profesora estetiky a moderní finské literatury Eliela Aspelina (1847-1917), který si v roce 1906 pofinštil jméno na Aspelin-Haapkylä, či profesora filologie a politika Wernera Söderhjelma (1859-1931). Onerva se aktivně účastnila činnosti svého studentského spolku⁴⁰, byla členkou jeho výboru a při různých slavnostech měla například pěvecká a recitační vystoupení (Kortelainen 2008, 41, 47, 60).

Během univerzitních studií měla L. Onerva mnoho nápadníků, což dokumentuje její zachovaná korespondence; mj. se stal jejím dlouholetým obdivovatelem a přítelem její spolužák Edvard Richter. Z jejich vztahu se dochovalo mnoho dopisů, z nichž vyplývá, že L. Onerva jeho lásku neopětovala, ale udržovala s ním čilý kontakt: Richter jí pomáhal shánět literaturu potřebnou ke studiu a později jí umožňoval jako novinář a kolega, aby v novinách vycházely její umělecké kritiky. Mezi L. Onervinými nápadníky byly také ženy: L. Onerva zjevně působila mocným dojmem na obě pohlaví a již na dívčí škole byla velmi oblíbená mezi dívkami i učitelkami. Jednou z jejích obdivovatelek byla například Inez Granfelt, na kterou měla L. Onerva, jak vyplývá z jejích dopisů téměř hypnotizující vliv. Dalším z jejích

⁴⁰ Finským názvem *osakunta*, latinsky *nationes*, pojmenování studentských univerzitních spolků, do kterých jsou studenti zařazeni podle místa svého původu. Tento zvyk se zachoval především ve Skandinávii.

obdivovatelů byl o osm let starší spisovatel Volter Kilpi (1874-1939), s nímž si L. Onerva dopisovala v průběhu let 1903 až 1904 (Kortelainen 2008, 68, 78, 99).

V roce 1904 se L. Onerva vydala na studijní cestu do Paříže a Drážďan. Paříž byla jasným cílem, jelikož se zajímala se o francouzskou kulturu a literaturu, a zároveň se chtěla v obou historických městech seznámit s jejich uměleckými sbírkami a prohloubit své znalosti německého a francouzského jazyka. L. Onerva se šťastnou náhodou vydala na cestu krátce před tím, než byla vydána její první sbírka poezie *Sekasointuja* (Disonance, 1904), vyhnula se tak čtení případné kritiky a komentářů v novinách. Profesor Werner Söderhjelm jí později do Paříže poslal dopis, v němž se velmi pochvalně zmiňoval o její básnické sbírce a slíbil, že uveřejní kladnou recenzi v novinách *Helsingin Sanomat* (Kortelainen 2008, 130, 135, 149). Ve sbírce zaznívají hluboké pesimistické tóny a zklamání. Básně se obracejí k ženám a jejich touhám, mají jasný erotický podtón. Také se v nich objevuje stesk po matce a strach z dědičnosti, který pravidelně probleskuje i v dalších dílech, zejména v románu *Mirdja*.

Krátce po návratu ze zahraničí překvapila L. Onerva svého otce i své blízké náhlým oznámením zasnub s Väinem Strengem, potomkem starého a váženého venkovského rodu, který působil jako nadlesní na pozemcích své rodiny. Tento náhlý čin působí nečekaně vzhledem k dosavadním postojům L. Onervy ohledně samostatného života ženy. Sama L. Onerva ho částečně v dopisech vysvětlovala tím, že byla do té doby velmi sobecká, jen se soustředila na svá studia a na svůj rozvoj; svobodný stav spojuje s absencí smyslu pro povinnost. Neprovdané ženy byly skutečně na začátku 20. století z hlediska tradiční společnosti opovrženímhodné bytosti, byly nahlíženy jako neužitečné a hysterické. Manželství mohlo být pokusem L. Onervy o zařazení se do společnosti, vyhnutí se nařčením z hysterie a nemorálnosti a získání stabilního zázemí pro svou literární práci (Kortelainen 2008, 181, 182).

V době přípravy svatby na jaře 1905 přerušila L. Onerva svá studia, také zřejmě kvůli neúspěchu u zkoušky a z toho vyplývající nejistoty. Následně se mladý manželský pár vydal na svatební cestu přes Kodaň a Hamburg do Paříže. Krátký čas pak novomanželé žili na panství manželových rodičů v Räisälä v Karélii (dnešní Melnikovo), ale poté se přestěhovali do Helsinek, kde se L. Onerva znovu zapsala na univerzitu. Zároveň si domluvila s profesorem dějin umění J. J. Tikkanenem (1857-1930) téma své diplomové práce, a to dílo tří rokokových mistrů Antoina Watteaua (1684-1721), Francoise Bouchera (1703-1770) a Jeana-Honoré Fragonarda (1732-1806) (Kortelainen 2008, 194, 204, 207, 211).

Jak vyplývá z dopisů, L. Onerva nadále dostávala finanční podporu od svého otce, její manžel byl sám zadlužený a L. Onerva neměla stálé zaměstnání. Väinö Streng byl navíc často nemocný a L. Onerva ho v roce 1907 doprovázela na cestě do sanatoria ve Švýcarsku. Cesta

vedla přes velká německá města a přes Itálii, čehož L. Onerva využila k návštěvě galerií a muzeí a k práci na své studii. Tradiční role se tedy obrátily: manžel byl ten, kdo byl slabý a případně často churavěl, manželka vykonávala intelektuální práci (Kortelainen 2008, 224, 228).

V roce 1908 L. Onerva dokončovala práci na svém prvním románu *Mirdja* (podrobněji viz níže), který vyšel na jaře, a v červenci se již objevily první kritiky. Román vzbudil pohoršení pro svou údajnou nemorálnost a na L. Onervu se zaměřila pozornost ženských spolků dbajících o mravnost a počestnost, které pohoršila nejen kniha, ale i autorčin způsob života.

Ve stejném roce probíhalo rozvodové řízení mezi L. Onervou a Väinem Strengem, manželství znamenalo pro L. Onervu velké zklamání. K tématu nešťastného manželství se poté vracela ve svých povídkách i románech: několik jejích hrdinů uzavře v mládí manželství, které ztroskotá, neboť je k němu přiměly jen pudy. Podle jedné z Onerviných hrdinek přináší tělesná láska rychlou smrt citového vztahu (Kortelainen 2008, 266, 270).

L. Onerva v roce 1908 také navázala vztah s Einem Leinem, který se do ní zamiloval, a ještě před oficiálním vynesením rozvodového rozsudku s ním odcestovala přes Německo a Rakousko do Itálie. Tím si ještě více pošramotila svou pověst, neboť ona sama i Eino Leino byli ještě v manželském svazku a společnost vnímala tuto situaci tak, že oba udržují mimomanželský poměr a že L. Onerva jako žena jednoho muže cestuje v nemorálním svazku s jiným mužem. V Itálii v Římě zůstala L. Onerva několik měsíců ve společnosti dalších finských umělců, pracovala na své diplomové práci a občas posílala články do finských novin. Také zde sepsala povídky pro svou sbírku *Murtoviivoja* (Lomené čáry, 1909), ve které znovu řeší vztahy mezi mužem a ženou a nezávislost žen. Jelikož v Římě její finští přátelé odebírali noviny *Helsingin Sanomat*, měla L. Onerva ke své nelibosti možnost přečíst si zdrcující kritiku Vilja Tarkiaina, manžela Marii Jotuni, na svou sbírku básní *Runoja* (Básně, 1908) (Kortelainen 2008, 279, 294, 302).

V roce 1909 se L. Onerva vrátila zpět do Finska, rozešla se s Einem Leinem a konečně nabyl platnost i její rozvod. Její postavení uprchlé a následně rozvedené manželky zhoršovalo to, že neměla stálý příjem. Díky příteli Edvardu Richterovi, který pracoval v novinách jako umělecký kritik, měla čas od času možnost uveřejnit článek či kritiku, ale poté, co její otec přišel o zaměstnání a ona musela živit dva lidi, jí peníze nestačily ani na jídlo a upadla do velikých dluhů. Pomohlo jí alespoň udělení státní ceny za román *Mirdja* a s ním spojené finanční odměny. Dostala také možnost přeložit do finštiny slavné dílo francouzského filozofa

Hippolyta Taina (1828-1893) *Philosophie de l'art* (Filozofie umění, 1865, 1882), jehož překlad dokončila v roce 1915 (Kortelainen 2008, 318, 350).

Na konci roku 1909 L. Onervě zemřela babička, která se o ni v dětství starala, a jelikož otec neměl žádné finanční prostředky, L. Onerva sama zaplatila její pohřeb, na což si musela znovu vypůjčit. Na jaře 1910 následně umřel i její otec. O rok později L. Onerva dopsala a odevzdala svou diplomovou práci o francouzském umění doby rokoka, ale ve studiích dále nepokračovala, ačkoliv jí zbývalo do získání titulu kandidáta filozofie pouze několik zkoušek (Kortelainen 2008, 364, 404).

V průběhu let 1910 až 1920 psala do různých novin a časopisů umělecké kritiky, eseje, cestopisné a pacifistické články a zároveň v nich uveřejňovala své básně. Ve svých esejích se často dotýkala feministických otázek, postavení muže a ženy a vlivu, jaký na něj má výchova: ženství a mužství podle ní tudíž nemusí být neměnné, nýbrž je otázkou právě vzdělání a výchovy. Autorka prosazovala rovnoprávnost, aniž by tvrdila, že ženy a muži jsou stejní: zásluhou myšlenek rovnoprávnosti se podle ní mohou muži i ženy vyvinout v harmoničtější, odpovědnější a svobodnější bytosti. Žena podle L. Onervy dosud sdílela se svým mužem rodinu a domov, od nynějška s ním bude sdílet i postavení ve společnosti. Nestačí, když se tyto změny budou odehrávat jen na poli práva a společenských možností, ale změna se musí odehrát v ženách samotných. Ženy si musí projít vnitřním bojem se svými vlastními hluboce zakořeněnými předsudky, konvencemi a naučenými názory, které v nich tradiční morálka po staletí vytvářela (Kortelainen 2008, 320, 334, 344).

Eino Leino L. Onervu zaujal natolik, že o něm napsala biografii, na které pracovala mnoho let. Vydala ji pod názvem *Eino Leino – runoilija ja ihminen* (Eino Leino - básník a člověk, 1932). V roce 1913 se L. Onerva zasnoubila s hudebním skladatelem Leevim Madetojou (1887-1947), ani toto manželství však nebylo šťastné. Ve stejném roce jí vyšel druhý román *Inari* o vzdělané ženě, která chce být svobodná a nezávislá, ale nesnese nerovnoprávnost a pokrytectví, které s sebou přináší volná láska. Není schopná vzít život do vlastních rukou a vymanit se z otrockého milostného vztahu a ponižující závislosti. Hlavní hrdinka je vězněm nejen vztahu s mužem, ve kterém se cítí být nesvobodná a ponížená, ale celé společnosti. L. Onerva do tohoto románu pravděpodobně zasadila své zkušenosti z vlastních milostných vztahů (Kortelainen 2008, 432).

L. Onerva do svých děl často zapracovávala myšlenky na svou matku, která stále žila v ústavu pro choromyslné. Matka jí scházela, věřila, že své umělecké nadání má po ní, a zároveň se obávala, aby neměla dědičné sklony k choromyslnosti, neboť otázky dědičnosti a silná víra v ni byla na počátku 20. století velmi rozšířená a diskutovaná. Chybějící nebo

vzdálená postava matky se objevuje ve většině L. Onerviných dílech. L. Onervina matka nakonec zemřela v roce 1936 ve svých osmdesátitřech letech. V té době již L. Onerva, stejně jako její manžel, propadla alkoholu. O dva roky později jí vyšla sbírka básní *Rajalla* (Na hranici, 1938), v nichž vzpomíná na svou matku i na její smrt. Kvůli svému alkoholismu se L. Onerva ocitla v roce 1942 ve stejném ústavu pro choromyslné v Nikkilä, ve kterém strávila mnoho let předtím její matka. Její manžel se dostal do protialkoholní léčebny, to však neodvrátilo jeho smrt na následky nestřídmého pití alkoholu, která nastala v roce 1947. Oproti tomu L. Onerva žila až do počátku 70. let. Po smrti svého muže se vrátila z ústavu pro choromyslné a vyléčila se z demence, která jí byla diagnostikována. V roce 1944 obdržela Cenu Aleksise Kiviho za celoživotní dílo. Následně vydala ještě několik sbírek básní a povídek a zanechala po sobě mnoho nevydaného materiálu. Plánovala také práci na své autobiografii, která nebyla nikdy vydána (Kortelainen 2008, 470, 476, 478).

3.5.2. *Mirdja* (1908)

Román *Mirdja* řeší problém hledání vlastního já a identity ženy, jejího postavení ve společnosti a tradiční role jí přisuzované. Tento román také pojednává v dekadentním duchu o tématu volné lásky, vztahu muže a ženy, nietzscheovském nadlidství, uměleckém nadání a diletantství.

Hlavní hrdinkou je *Mirdja Ast*, krásná a inteligentní žena s dekadentním smýšlením žijící v Helsinkách na počátku 20. století, která hledá sama sebe ve vztahu k mužům. Prochází vztahy s několika různými muži, v nichž zaujímá různé role ve snaze, aby se v nějaké z nich našla. Svým charizmatem muže velmi přitahuje, ale všechny vztahy nakonec končí nešťastně, protože se v nich *Mirdja* cítí nesvobodná a nezřídka i nad mužem nadřazená. Udržuje dlouhodobý přátelský vztah s Rolfem Tannem, který jí je jakýmsi učitelem. *Mirdja* s ním sdílí jeho dekadentní umělecké postoje, Rolf Tanne ji ovlivňuje svými myšlenkami a podporuje v ní pocit, že je typem osudové ženy („femme fatale“). *Mirdja* má stejný názor na manželství jako Rolf Tanne, je pro ni pouze měšťáckým přežitkem a způsobem, jak uvěznit a zotročit ženu. Pod jeho vlivem odmítá postavení manželky a sní o umělecké kariéře. Tradiční společnost se *Mirdji* děsí a nahlíží na ni jako na lehkou ženu, neboť se stýká s mnoha muži: nestydí se je na ulici dokonce sama oslovit a navštěvuje sama kavárny a restaurace, což bylo tehdejší morálkou nahlíženo jako nevhodné chování pro svobodnou ženu. *Mirdja* se v duchu nietzscheovské morálky považuje za jinou než ostatní ženy, za nadřazenou bytost.

Mirdja neustále touží po vlastní integritě. V průběhu románu konstatuje, že je složena kousek po kousku ze svých vztahů s muži, z nichž nejdůležitější je ten s Rolfem Tannem. Ptá se sama sebe, proč o sobě uvažuje vždy z pohledu jiných lidí: jestli je to proto, že je žena, nebo proto, že je průměrná. Rolf klade silný důraz na význam přátelství a je přesvědčený, že Mirdja je jediná žena, jež je ho schopna. Rolf Tanne také prosazuje myšlenku, že ve vztahu muže a ženy musí být muž výše postavený než žena a mít větší moc a úctu, neboť to vyžaduje láska (Onnela 1992, 156).

Místem jejího úniku, když se zklame ve vztazích s muži, je Lumiluoto, kde žije její strýc. Tam uvažuje o svém životě a sama sobě a dozví se tam z dopisu od svého otce, který jí dá strýc, bližší informace o něm a o své matce, která zemřela při porodu. Její matka byla kráska exotického původu, tmavší pleti, jejíž krásu a exotičnost po ní Mirdja zdělila. Matka je tedy v románu nepřítomná a Mirdja ji stále hledá v jiných ženách, ale nikdy ji nenajde. Otec svou dceru opustil a dal ji na vychování svému bratrovi a dál putoval světem. Mirdjin otec byl nadaný umělec neklidné povahy, který si zakládal na tom, že zůstal diletantem a snálkem toužícím po svobodě a že si uměním nevydělával jako profesionál. Po přečtení dopisu se Mirdja se svou rodinou ztotožní, cítí se být pokračovatelkou otcova diletantství, jeho žízň po životě a strhující, ale zároveň sobecké osobnosti.

S problematikou diletantství se pojí představa, že ženám je vlastní schopnost imitace, a proto mohou být úspěšné pouze v těch uměleckých oborech, v nichž nejde o originalitu a tvůrčí práci, ale o napodobování, reprodukci, což je například zpěv (Lyytikäinen 1997, 165). Také Mirdja se snaží uplatnit v roli zpěvačky. Diletantství má pro ni jak pozitivní, tak negativní konotace. Diletantem se prohlašuje být její „učitel“ Rolf Tanne i její otec ve svém dopise. Mirdja tak oba kopíruje, napodobuje a v případě otce zároveň věří v dědičnost.

Když se Mirdja dostane ve vztahu s muži do slepé uličky, vydá se na cestu do zahraničí, aby se dále hledala a zároveň rozvíjela ve své dráze zpěvačky. Cesta jí nabízí odstup a možnost reflexe.⁴¹ Ve městě, které podle popisu připomíná Paříž, objeví v galerii obraz Crivelliho⁴² Madony, který ji zcela uchvátí. Mirdja se do madony narcistně zamiluje (viz níže Narcistní žena), ztotožní se s ní, stává se pro ni zrcadlem, ve kterém vidí samu sebe, bledou úchvatnou bohyni. Začne obraz kopírovat, v čemž ji vyruší muž, který také madonu maluje, začne se Mirdje dvořit a prohlašuje, že madona je portrétem Mirdji samotné, zdůrazňuje jejich vzájemnou podobu a tím Mirdje vyznává lásku a touhu po ní. Tímto

⁴¹ Tato část románu se odlišuje vypravěčským postupem od zbytku tím, že je vyprávěna v ich-formě, zatímco ostatní části ve třetí osobě.

⁴² (Carlo Crivelli, 1435–1495)

chováním se postaví mezi Mirdju a madonu a zároveň otevřeně říká to, co bylo výše uvedeno, totiž že se Mirdja zamilovala do vlastního obrazu a sama sebe. To Mirdju šokuje, má pocit, že ji muž o madonu oloupil. Skončí svá studia zpěvu a vrátí se domů do Finska.

Anna Kortelainen (2008, 260) popisuje vztah Mirdji k obrazu madony jako částečně homosexuální. Poté, co ji neuspokojil žádný vztah s mužem, se najednou Mirdja zamiluje do obrazu ženy. Mluví otevřeně o touze a rozkoši, chtěla by být mužem, aby si mohla ženu, i samu sebe, vychutnat ještě lépe. Touží po aktivní úloze, které může dosáhnout pouze ve vztahu k ženě. Jde tedy i o hledání vlastní sexuality a touze po převrácení tradičních rolí.

„Tekisi välistä mieleni olla mies sen tähden, että voisin enemmän nauttia naisesta, niin, ja miksei silloin myös itsestäni. Eikö lie parempi osa sillä, joka nauttii, kuin sillä, josta nautitaan?“ (L. Onerva 1982, 146)

„Občas by se mi chtělo být mužem, abych si mohla více vychutnat ženu, ano, a proč ne také sama sebe. Není lepší být na místě toho, kdo si užívá, než toho, kterého si ostatní užívají?“

Mirdja přirovnává madonu k mytické Medúse, jejíž hypnotizující pohled způsobuje, že člověk zkamení na místě je schopen pouze na ni zírat a sloužit jí.

Po návratu do Finska svolí Mirdja s tím, že bude zpívat v muzikálu. Při práci na něm se seznámí s Runarem Söderbergem, který se jí dvoří a požádá ji o ruku. Mirdja nakonec souhlasí, protože je ze všech dřívějších vztahů s muži již unavená a sňatek s Runarem vidí jako šanci jak se pokusit zařadit do tradiční společnosti, nalézt své místo v rámci jejích konvencí. Ve své tchýni se pokouší nalézt náhradní matku, ale není toho schopna: pozornost a starost tchýně je jí nepříjemná a posléze ji začne nenávidět. Ani manželství s Runarem Mirdju neuspokojuje. Je plné sporů mezi nimi, ale nakonec se Mirdja částečně vnitřně zklidní a ve vztahu k svému muži najde dočasnou psychickou rovnováhu. Mirdja však nemá pocit, že svého muže skutečně miluje. Uvědomí si to, až když Runar náhle zemře. Paradoxně pouze mrtvého manžela může Mirdja skutečně milovat. Po jeho smrti Mirdju velmi trýzní smutek, až postupně přichází o rozum. V závěru knihy bloudí bažinou, ve které hledá své nikdy nenarozené dítě.

Lyytikäinen (1997, 175) se zamýšlí nad tím, zda Mirdja kromě svého nenarozeného dítěte hledá také své ztracené já, svou tradiční ženskou roli, o kterou přišla, a tedy mateřství, jež bylo podle tehdejších převládajících názorů jediným smyslem ženina života; nebo zda hledá spasitele, kterého si ztotožnila s Madonou, či umění, které jako diletantka nenaplnila. Mirdja nenašla svůj umělecký obor, sféru, ve které by se mohla realizovat, zůstala diletantem na půli cesty. I v lásce zůstala amatérem, nenalezla trvalý hluboký vztah, a tak v žádném

směru nedošla naplnění svého života. Je vězněm očekávání a předsudků spojených s jejím pohlavím.

Žena ohrožující společnost

Okolní společnost často přirovnává Mirdju k ženám z ulice, neboť se nedovoleným způsobem stýká s muži a sama aktivně vyhledává mužskou společnost. Těmito odkazy na ženy z ulice je zdůrazňován její charakter nebezpečné ženy. Mirdja se na veřejnosti objevuje, jak již bylo naznačeno, nejen jako objekt (mužského zájmu či hodnocení), ale vědomě se snaží být nezávislým subjektem, čímž vybočuje ze zavedených pravidel a jeví se z pohledu tradiční společnosti „špatnou“. Zároveň se stává ztělesněním sexuální emancipace, jež přímo ohrožuje patriarchální uspořádání. Na ústřední téma sexuální problematiky odkazuje také to, že rukopis nesl původně název *Vapaa rakkaus* („Volná láska“). Mirdjina odlišnost je neustále v románu zdůrazňována různými prostředky, ukazuje na ni již její jméno Mirdja Ast (Onnela 1992, 154).

Mirdja ve své „donchuanské“ maskulinní roli, v níž si osvojila postavení subjektu, zastupuje spojení sexuality a moci. To však způsobuje dilema, jež prochází celým jejím životem. Není totiž schopna uvést do rovnováhy femininní touhu patriarchálního typu, neboli podřízení se druhému, a touhu maskulinní, jež se projevuje vůlí vládnout. Nejosudovější se ukáže být pro Mirdju to, že když si osvojí postavení maskulinního subjektu a neustále zdůrazňuje svou odlišnost, vytvoří si hlubokou propast mezi sebou a ostatními ženami. Nemůže tedy hledat útěchu a pomoc v jejich společnosti, neboť ony ji nepřijímají a ona sama se mezi nimi necítí dobře. Tato problematika chybějícího vztahu k jiné ženě ji spojuje s jinými díly počátku 20. století, v nichž se řeší především vztah k matce či absence matky a v nichž se touha hlavní hrdinky po odlišení zakládá na „disidentifikaci“ ve vztahu k matce (Onnela 1992, 157).

Narcistní žena

Lyytikäinen ve své studii (Lyytikäinen 1997, 153-175) zkoumá román *Mirdja* z hlediska ženy jako Narcise, jako zobrazení vnitřního světa narcistní ženy. Představa ženy obdivující vlastní krásu a zkoumající sama sebe v zrcadle vzrušovala umělce na přelomu

století vyznávající dekadentní umění. Zatímco narcistní muži hledají své vlastní zrcadlo v ženě či ve světě kolem sebe, ženy zrcadlí samy sebe a především své tělo. Mirdja obdivuje sama sebe a svou krásu, ale zároveň touží po tom, aby ji obdivovali i ostatní, především muži, aby se tak stali jejím zrcadlem. Objevuje se tu tedy opět rozpor mužské i ženské role.

Především Rolf Tanne, jak již bylo zmíněno, Mirdju obdivuje, podporuje její narcistní sklony a utvrzuje ji v její roli osudové ženy. V očích společnosti je zkrachovalým alkoholikem, avšak on sám sebe vidí jako dekadentního umělce, který opovrhne vším měšťáckým, a z toho důvodu ani nevytváří umělecká díla, neboť by to znamenalo prodej sebe sama. Mirdju ovlivňuje svou dekadentní a nietzscheovskou filozofií a má na ni takový vliv, že se toho až sám děsí a snaží se od Mirdji si udržovat odstup. Mirdja se pod jeho vlivem snaží být zároveň nadčlověkem i osudovou ženou, získává pocit absolutní moci nad všemi. Přirovnává se k bohyni, které slouží její mužští obdivovatelé.

„Sillä seppelöidyksi tahdon minä tulla, kuten valtiatar, sillä minä olen syntynyt valtiattareksi. Ja kasvakoot maasta alttarit ja nouskoot uhrisauhut minun takanani: te palvelette kohtaloanne, kun minua palvelette.“ (L. Onerva 1982, 49)

„Neboť chci být ověnčena, jako vládkyně, neboť jsem se narodila pro to, abych byla vládkyně. A nechť vyrostou ze země oltáře a za mnou ať vzplanou zápalné oběti: sloužíte svému osudu, když sloužíte mně.“

Mirdja se však jako bohyně stává vězněm svých zrcadel, což ohrožuje její nezávislost a individualitu, o kterou stále usiluje. Mirdjin sebeobdiv kulminuje ve snu, ve kterém jí sají krev krvežízniví rudí pavouci jako upíři. Vampyrismus byl na přelomu století velmi populární a často byl spojován se sexuálním aktem, při kterém z člověka odchází životodárná síla, stejně jako když ho vysává upír, často zobrazovaný jako žena, která se tak stává hrozbou pro mužovy psychické i fyzické síly. Pavouci tu v tomto případě zastupují muže, kteří z Mirdji vysávají duševní sílu. Mirdja tedy řeší dilema: na jednu stranu ji vztahy s muži vyčerpávají a ohrožují její nezávislost, na druhou stranu je potřebuje, aby ji obdivovali a aby nad nimi uplatňovala svou moc (Lyytikäinen 1997, 157- 158).

Pro Mirdju znamená láska vzdání se své nezávislosti a podřízení se silnějšímu, neboli muži, což ji zároveň odpuzuje, ale zároveň po tom touží a není toho schopna. V odevzdání se muži by ztratila samu sebe. Nezávislost je tedy vykoupena osamělostí.

Nejsilněji zaznamenáváme obraz zrcadla a narcistního obdivu v příhodě s Crivelliho Madonou. V tu chvíli, jak již bylo nastíněno, chce mít Mirdja požitky ze ženy a zároveň ze sebe sama stejný, jako má muž. Chce získat pozici erotického subjektu, avšak jako svůj objekt nechce mít muže, nýbrž sebe, neboť jedinou ženou, kterou by Mirdja mohla obdivovat, je ona

sama. Jak bylo řečeno výše, Mirdja přirovnává madonu k Medúse, která působí zkamenění svým pohledem a nutí lidi jí sloužit, její Medúsa je však také zkamenělá, studená a nehybná bohyně. Pro Mirdju je Medúsa především vlastní spodobnění, vlastní portrét umělce, který umělce zničí. Muž, který se na scéně objeví, donutí Mirdju přiznat si narcistní myšlenky (Lyytikäinen 1997, 170-172).

Na druhou stranu, jak píše Lyytikäinen (1997, 174), Mirdja existuje jen pro muže a jejich touhy, nikdo ji neosvobodí tím, že by miloval její pravou podstatu, její duše je prostituovaná, její životní síly jsou muži vysáty. Ani manželství ji neosvobodí, jen znásobí problémy. Stane se z ní hysterka, nespokojená sama se sebou, svou nečinností a měšťáctvím svého muže. Nenažde po boku Runara svou integritu, jak doufala, naopak zklamání jen posílí její zoufalství.

Mateřství

Jak již naznačeno, L. Onerva ve svých dílech často zpracovává téma nepřítomné matky, nejinak tomu bylo i v díle *Mirdja*. Je tomu tak jistě nejen proto, že sama L. Onerva matku postrádala, ale také proto, že mateřství bylo považováno společností za jediný smysluplný a správný úkol v životě ženy.

Postoj dekadentního umění k mateřství je velmi problematický, neboť bylo symbolem přírody a materie, zatímco žena měla být pouze ozdobou a estetickým objektem, mateřství ženu svazuje s přírodou. Mateřství se kvůli své svatosti ztělesněné Pannou Marií podle dekadentních umělců neslučovalo s ženskou sexualitou a smyslností (Parente-Capkova 1998, 99).

Nepřítomnost matky znamená pro Mirdju neexistenci pozitivního ženského vzoru. Jak vyplývá z otcova dopisu, zdědila po ní svou krásu, ale i svobodomyslnost a nezkrotnost, neboť matka byla pravděpodobně cikánka a cikáni jsou často s těmito vlastnostmi spojováni. Absence skutečné matky vede v Mirdjiných představách k vytvoření ideálního vzoru mateřství, jímž je milující trpící matka ovlivněná obrazem madony. Mirdja hledá matku v ostatních ženách, většinou matkách svých partnerů, ale ty ji nepřijímají, neboť pro ně představuje hrozbu. Mirdja se tedy dostává do začarovaného kruhu, jelikož mateřské postavy, jež potkává, představují zároveň hrozbu pro její nezávislost. Konvenční žena – tchyně – zároveň závidí Mirdje lásku svého syna, což ilustruje myšlenku, že v rámci patriarchálního uspořádání je nejhorším nepřítelem ženy druhá žena. Mirdja se utvrdí v přesvědčení, že muži jí rozumí lépe, a že modely žen, jak ty, o nichž sní ve svých představách, tak ty, které pro ni

v reálném životě představují hrozbu, jsou ve skutečnosti stereotypy vytvořené muži (Parente-Capkova 1998, 104-109).

Nejblíže se Mirdja s ideálem matky setká v postavě Anny, matky Runara, jež však pro ni představuje nenáviděné měšťáctví, církevní instituci a ideál pokorné ženy, a jejíž vřelost a dobrota Mirdju rozčilují. Annina přítomnost a péče v době Mirdjiny nemoci je pro Mirdju ponižující, neboť v té chvíli je staromódní Anna silnější, jelikož má svou identitu, jež jí zajišťuje vnitřní sílu. Mirdja svou integritu při svém úsilí osvobodit se ztratila. Neuvedomuje si však, že její nenávisť k Anně je opět plodem Rolfovy výchovy. Vztah k tradiční ženě je pro Mirdju nemožný, ale zároveň nesdílí úsilí takzvaných emancipovaných žen své doby. Ocítá se tedy na rozhraní, z něhož neví, jak dál (Parente-Capkova 1998, 110-113).

Parente-Čapková uvádí ve své studii (Parente-Capkova 1998, 114) důvody, proč je žena-diletant marginálnější než muž, a jedním z nich je to, že žena nemá na přelomu století vlastní uměleckou identitu a jazyk, kterým by ji vyjádřila, zatímco muž-diletant řeší právě krizi identity a jazyka. Dalším důvodem je, že žena na rozdíl od muže musí zaujmout postoj k mateřství a výchově dětí, jež patří k tradičnímu ženství. Rozhodnutí být bezdětná se pak považuje za to samé jako vzdát se ženství, rezignovat na něj. Děti a umění jsou navíc neslučitelné pojmy ve světě dekadentních umělců přelomu století.

Důvod, proč Mirdja zůstane bezdětná, pak může být i vyjádřením strachu z dědičných vlivů, z konce uměleckých ambic či narcistní sebestřednosti. Mirdja nedokáže být pečovatelkou a ošetrovatelkou, tradiční mateřství nepatří do jejího světa. Rozhodne se tedy sobecky pro bezdětnost. Tím ovšem neuspěje ani jako tradiční žena, když již zklamala jako Rolfův ideál dekadentní osudové ženy (Parente-Capkova 1998, 115-116).

Aby se vyhnula nálepce prostitutky, uchýlí se nakonec Mirdja ke snění o mateřství. Začne po něm však toužit až poté, co se zblázní. Představuje si, že by skrze něj našla postavení ve společnosti jako žena a manželka a že by došla naplnění opravdové lásky. Postavu matky si spojuje s matkou spasitele, s kterým se v té době často ztotožňovali umělci - muži. Mirdja hledá po smrti Runara ideál matky, který by mohla uctívat. Sleduje na ulici matky s dětmi, obdivuje je a hledá v nich ztělesnění Madony, trpící matky. Vymyslí si, že jí samotné umřelo dítě, aby ho mohla oplakávat a trpět pro něj a tím dojít odpuštění. Nakonec nalezne boha ve spasitelce, jež má Madoniny rysy a která zastupuje po staletí trpící mateřství, nalezne svého boha ve „svatém mateřství“ (Parente-Capkova 1998, 120-121).

„Itse te olette hulluja, huutaa Mirdja, te, joiden tarvitsee kiivetä Golgatalle asti ennenkuin löydätte itsellenne Jumalan! Jokainen suuri kärsimys on yhtä hyvä kirkastuksen vuori. Ihminen kuolee,

mutta Jumala syntyy sillä hetkellä. Ettekö näe Jumalaa edessänne? Katsokaa kärsinyttä ihmistä! Katsokaa pyhää äitiä! Polvistukaa, kansa! Te näette Jumalan.“ (L. Onerva 1982, 294)

„Sami jste blázni, křičí Mirdja, vy, kteří musíte vylézt až na Golgotu než najdete svého Boha! Každé velké utrpení je stejně dobrou horou osvícení. Člověk zemře, ale v ten okamžik se zrodí Bůh. Nevidíte Boha, který je před vámi? Podívejte se na člověka, který trpěl! Podívejte se na svatou matku! Poklekni, lide! Vidíš Boha.“

Nakonec odchází Mirdja hledat své dítě do bažiny, do lůna matky přírody. Vysvětluje se to snahou o splynutí s přírodou a o ztrátu identity, která je s ním spojena, a s touhou po návratu ke svým kořenům a po smrti. Bažina je známý a často používaný symbol smrti a podvědomí (Parente-Capkova 1998, 122).

3.5.3. Shrnutí

Hrdinky L. Onerviných děl řeší zásadní rozpor, jsou jakoby na rozhraní nového a starého světa, nejsou si jisté svou pozicí nové ženy, jako například v románu *Inari*: hlavní hrdinka se potýká s dilematem, že má nervové ústrojí ženy minulosti, ale mozek a vůli ženy budoucnosti. Stejně tak Mirdja, tak jako jiné nové ženy počátku 20. století, řeší dilemma mezi svojí přirozenou ženskostí, která ovšem koncepčně patří do starého patriarchálního řádu, a vědomým usilováním o dosažení společenské rovnoprávnosti s muži skrze duševní svobodu a akceptování přátelských vztahů bez závazků, což ji ovšem nutí přijmout mužské představy, které nejsou v souladu s její ženskostí (Onnela 1992, 158).

Podobně jako v díle Marii Jotuni a Aino Kallas, ženy v románech a povídkách L. Onervy hledají samy sebe, uskutečňují své touhy proti vůli společnosti, a to je pro ně zničující. Hrdinky L. Onerviných děl si otevřeně užívají své tělesnosti a obhajují ženskou sexualitu.

Ve sbírce povídek *Mies ja nainen* (Muž a žena, 1912) řeší L. Onerva především namlouvání mezi mužem a ženou, kdy je žena ve zcela jiném postavení než muž: ona sama nemá podle společenských pravidel vyvíjet aktivitu, ale má čekat, až ji muž začne svádět - je tedy v pasivním postavení. Moment svádění je také jediným v jejím životě, kdy má nad mužem moc; ve chvíli, kdy se stane jeho majetkem, muž již nemá potřebu se ženě zalíbit a vést s ní dialog (Kortelainen 2008, 168). Toto téma rozdílného postavení muže a ženy při namlouvání zpracovává také Maria Jotuni, jak bylo výše uvedeno. Zajímavostí jedné z povídek této sbírky (*Elina*) je, že se v ní objevuje český mladík vystupující jako básník, jehož hlavní hrdinka potká v Berlíně.

V románu *Mirdja* hlavní hrdinka řeší, nakolik se chová jako muž, zda musí být velká žena nezbytně podobná muži a zda ona je kombinací ženy a muže, jak je jí tvrzeno, respektive zda žije mimo své pohlaví. L. Onerva samotná se natolik vymykala tradiční společnosti, že ta si s ní nevěděla rady, a představovala tak pro společnost hrozbu. Vzdělaná a nezávislá žena, jež má několik vztahů, které aktivně řídí, která kouří a pije alkohol, což vše bylo spojováno s mužským chováním, představovala pro společnost cosi jako třetí pohlaví. L. Onerva si i vydělávala sama na sebe a navíc přitahovala muže i ženy. Neměla také děti, ať už z jakéhokoliv důvodu, nezažila tedy mateřství, což vyvolávalo ve společnosti podezřavost. L. Onerva se vydělila z tradiční ženské role, i když se o ni pokusila: byla rozvedenou ženou, jejíž druhé manželství také nebylo šťastné, zůstala tedy jakoby na půli cesty mezi tradiční a moderní ženou. Lásky k Einu Leinovi byla takzvaně volná, ale pro L. Onervu znamenala především zklamání, ponižující žárlivost a nejistotu. V L. Onerviných textech zaznívá sen o něčem, co má muž a žena společné, co by mohlo přispět k vzájemnému porozumění: o čemsi androgynním, co by z nich vytvořilo ucelenou bytost (Kortelainen 2008, 440-448).

Jak již bylo zmíněno, na přelomu století se právo na tvořivost přiznávalo pouze mužům, zatímco žena se měla věnovat plození dětí. Mimořádně talentovaný muž mohl projevovat svou kreativitu také zvýšenou sexuální aktivitou, avšak na sexualitu ženy se nahlíželo jako na zločin. Pokud nevedla k tomu, aby byl zplozen potomek, znamenala pouze prostituci. Bezdětná žena, která se nehodlala realizovat ani v „sociálním mateřství“, představovala pro mužskou nadvládu ve společnosti hrozbu, která se zvyšovala, pokud byla žena navíc sexuálně aktivní umělkyní. Mnoho umělkyní přelomu 19. a 20. století připodobňovala svou tvůrčí práci k mateřství. Svá díla nazývaly občas dětmi a snažily se vytvořit alternativu pro mužskou sexuální potenci jakožto vyjádření kreativity (Parente-Capkova 1998, 117-118). L. Onerva řešila ve svém vlastním životě stejná dilemata v tomto ohledu jako Mirdja.

4. Závěr

V případě fenoménu nové ženy, který se objevuje ve zhruba ve stejné době (tzn. na počátku 20. století) v čínské i finské literatuře v souvislosti s probíhajícími společenskými změnami i myšlenkovými proměnami, nacházíme mezi oběma zmiňovanými zeměmi vícero podobností, avšak i určité odlišnosti, jak již bylo předestřeno v úvodu.

Představitelkami tohoto fenoménu byly v obou zemích ženské spisovatelky pocházející vesměs ze středních a vyšších městských tříd, kterým společenské změny na počátku 20. století umožnily přístup ke vzdělání moderního typu a větší možnosti profesní i intelektuální seberealizace. V případě obou zemí se ovšem nejednalo o sevřené hnutí s jasně definovaným programem, nýbrž spíše o jednotlivé autorky zabývajících se ve svých dílech podobnými tématy a řešícími podobné problémy, přičemž jejich literární tvorba často reagovala i na jejich osobní zkušenosti dané snahou realizovat životní styl „nové ženy“ i ve vlastním životě. Z toho vyplývala i podobnost témat a motivů, které se v jejich dílech objevují, a to nejen v rámci každé z obou uvedených zemí, ale i při vzájemném srovnání obou.

Jedním z ústředních témat, které autorky z obou zemí řeší, je postavení ženy v tradiční patriarchální společnosti, přičemž jejich kritika je někdy zaměřena nejen vůči této společnosti obecně a vůči mužům jako utlačovatelům žen, nýbrž i vůči ženám, které samy přijímají hodnoty a postavení jim určené tradičním hodnotovým systémem. V Číně tuto problematiku výrazně akcentuje spisovatelka Ling Shuhua a ve Finsku se s ní v menší míře setkáváme v díle Marii Jotuni. Byť je obecně problematické činit spolehlivější závěry pouze na základě srovnání děl dvou autorek, můžeme přesto uvažovat o tom, že na větší zdůrazňování dané problematiky v díle čínské spisovatelky mohla mít vliv větší rigidnost tradičního konfuciánského systému a také to, že ve Finsku už na přelomu 19. a 20. století poměrně úspěšně proběhla alespoň částečná politická a společenská emancipace žen, například získání volebního práva.

Jedním z klíčových problémů, které jak finské, tak čínské autorky ve svém díle řeší, je tato samotná emancipace ženy v rámci nové společnosti a realizace jejích profesních, ale především osobních ambicí. Společným rysem, se kterým se setkáváme v dílech prakticky všech zkoumaných autorek, ať již finských či čínských, je realizace citových potřeb ženy, která má být oproštěna od podřizování se mužským představám o ženách. Vzhledem k tomu, že nejvýraznějším projevem této emocionality je sexualita, většina zkoumaných autorek

obhajuje sexuální realizaci ženy v rámci volných vztahů mimo manželství a bez vzniku osobních závazků. Přitom se jak některé čínské, tak finské autorky v tomto směru střetávají s určitým rozporem, kdy si uvědomují, že takovýto způsob života většinou není citově uspokojivý, nepřináší ženám osobní štěstí a paradoxně opět vede k akceptování mužských představ o ženách a k potlačení přirozenosti žen. Hrdinky tedy trpí určitou rozpolceností danou jejich postavením na rozhraní „starého a nového“ a nepřipraveností mužů plně akceptovat tento nový typ žen, a tím pádem i frustrací z nemožnosti plně realizovat svoji ženskou přirozenost, jak to vidíme například v díle Bing Xin, Aino Kallas a L. Onervy.

Sexualita zároveň slouží jako prostředek hledání vlastního já a uvědomování si ženské přirozenosti, rovněž odlišné od mužských představ o ženách. Zatímco do té doby v literatuře obou zemí figurovala žena pouze jako zrcadlo sloužící k zvýraznění osobnosti mužů, v dílech uvedených autorek mají ženy sloužit jako zrcadlo samy sobě: z tohoto důvodu se setkáváme v dílech některých, jak finských, tak čínských spisovatelek, s motivy lesbické i narcistní lásky. Ve Finsku nacházíme zmíněné motivy zejména v románu L. Onervy *Mirdja*; v rámci čínské literatury prostupuje lesbická láska především dílem spisovatelky Ding Ling.

Co se týče vyobrazení emočního života a sexuality ženy, pozorujeme mezi finskými a čínskými autorkami také určité rozdíly. V čínské literatuře například zcela postrádáme motiv dravé, živočišné a přírodní sexuality a ženy jako sexuálního vampýra; diskutované čínské autorky mají spíše tendenci zdůrazňovat sentimentalitu, emoční labilitu. Absence motivů destruktivní sexuality v čínské literatuře je o to pozoruhodnější, že motiv destruktivní ženy, která má na svědomí zkázu mužů i celých států, je v čínské kultuře i literatuře hluboce zakořeněn: můžeme uvažovat o tom, že tento motiv měl tak silně negativní konotace, že se mu autorky vyhnuly. Také lze předpokládat, že čínská společnost té doby byla stále podstatně tradičnější nežli intelektuální společnost finská, která prošla výraznou společenskou emancipací na konci 19. a na počátku 20. století a zároveň byla silně ovlivněna evropskými intelektuálními proudy, mj. dekadencí, v níž hrál motiv sexuálního upíra nebo jiné démonické bytosti nemalou roli.

Ve finské literatuře rovněž výrazně figuruje téma mateřství a hledání jeho nových modelů, a to ať už v rovině osobní realizace ženy jako matky, v obecnější rovině ženy jako společenské matky, či přímo v rovině tvůrčí, kdy je dílo chápáno jako dítě autorky. Význam tohoto tématu ve Finsku je možné odvozovat od myšlenek národního probuzení z předchozího období, které kladlo důraz na rodinu jako základní stavební jednotku nového národního státu, jejímž středobodem byla role matky. Role matky mohla být tím pádem finskými autorkami chápána jako prostředek k širší společenské realizaci. Autorky se pak následně musejí potýkat

s problémem nalezení nového modelu mateřství, které by je nesvazovalo a nestavělo do podřízeného postavení. V Číně se v díle zkoumaných autorek s tímto tématem tolik nesetkáváme, snad z toho důvodu, že přestože v tradiční Číně byla role matky velmi významná, její pojetí bylo příliš svázáno s tradičním hodnotovým žebříčkem a národní modernizační hnutí v případě žen položilo důraz na jiné hodnoty, především na vzdělanost, jak je vidět již z myšlenek reformátora Liang Qichaoa (viz kap. 2.2.1.).

Srovnání děl finských a čínských spisovatelek zabývajících se fenoménem nové ženy ukázalo zajímavé podobnosti jednotlivých motivů dané obdobným charakterem společenských a intelektuálních změn v pojednávaném období, stejně jako sdílenými obecnějšími intelektuálními koncepty spojenými s fenoménem nové ženy. Nacházíme ovšem i určité odlišnosti, způsobené do značné míry mezi jiným odlišným historickým vývojem, společenským uspořádáním a především kulturní tradicí.

Použitá literatura

Primární prameny

Bing Xin: *Bing Xin xiaoshuo ji*. Xianggang: Datong shuju, 1958.

Ding Ling: *Ding Ling duanpian xiaoshuo xuanji*. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1957.

Janková, E.: „Vyšívání podušky“, *Nový orient* 54 (1999): 187-188.

Jotuni, Maria: *Huojuva talo*, Keuruu: Otava, 2007.

Kallas, Aino: *Valitut teokset*, Helsinki: Otava, 2008.

Ling Shuhua: *Ling Shuhua xiaoshuo ji I*. Taipei: Hongfan Shudian, 1984.

L. Onerva: *Mirdja*, Helsinki: Otava, 1982.

Ting Ling: *Deník slečny Suo-fej a jiné prózy*. (přel. Dana Kalvodová) Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

Sekundární literatura

Alber, Charles J.: *Enduring the Revolution. Ding Ling and the Politics of Literature in Guomintang China*, Westport: Praeger Publishers, 2002.

Boušková, Marcela: „The Stories of Ping Hsin“, In: Jaroslav Průšek (ed.): *Studies in Modern Chinese Literature*, Berlin: Akademie-Verlag, 1964, 113-129.“

Doleželová-Velingerová, Milena (ed.): *Selective guide to Modern Chinese literature 1900-1949*. Leiden: Brill, 1989.

Dooling, Amy D.; Torgeson, Kristina M.: *Writing Women in Modern China: An Anthology of Women's Literature from the Early Twentieth Century*, Columbia: Columbia University Press, 1998.

Dooling, Amy D.: *Women's literary feminism in twentieth-century China*. New York, N.Y.: Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2005.

Dubois, Thomas A.: „Writing of Women, Not Nations: The Development of a Feminist Agenda in the Novellas of Aino Kallas, *Scandinavian Studies*, vol. 76, 2004 , 205-232.

Fairbank, John F.: *Dějiny Číny*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

Feuerwerker, Yi-tsi Mei: „Women as Writers in the 1920s and 1930s.“ In: Margery Wolf, Roxane Witke (eds.) *Women in Chinese Society*, ed. Margery Wolf and Roxane Witke, 143-168. Stanford: Stanford University Press, 1975.

Feuerwerker, Yi-tsi Mei: „The changing relationship between literature and life: Aspects of the writer's role in Ding Ling“ In: Merle Goldman (ed.), *Modern Chinese literature in the May Fourth Era*, London: Harvard University Press, 1977.

Findeisen, Raoul; Gassmann, Robert (eds.), *Autumn Floods: Essays in Honour of Marian Gálik*. Bern: Peter Lang, 1997, 283-306.

Hakola, Liisa: *Rikkautta jos rakkauttakin. Maria Jotunin naiskuva*. Helsinki: Yliopistopaino, 1993.

Hapuli, Ritva: „Ja huulissa pari pisaraa verta’: Vampyyri kohtalokkaan naisen kuvastossa.“
In: Tapio Onnela (ed.): *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*, Helsinki: SKS, 1992, 113-131.

Helén, Ilpo: *Äidin ja elämän politiikka. Naissukupuolisuus, valta ja itsesuhde Suomessa 1880-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: Gaudeamus, 1997.

Hong, Jeesoon: „The Chinese Gentlewoman in the Public Gaze: Ling Shuhua in Twentieth Century’s China and Britain“ In: *The quest for gentility in China: negotiations beyond gender and class*, ed. Daria Berg and Chloe Starr, London, New York: Routledge, 2007.

Hu, Ying: *Tales of Translation; composing the new woman in China, 1899-1918*, Stanford: Stanford University Press, California, 2000.

Hucker, Charles O.: *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, Stanford: Stanford University Press, 1985.

Rumpál, Martin; Kadečková, Helena; Parente-Čapková, Viola: *Moderní skandinávské literatury*. Praha: Univerzita Karlova, 2006.

Chow, Rey: „Virtuous Transactions: A Reading of Three Stories by Ling Shuhua“, In *Modern Chinese literature*, vol.4, 1988, 71-85.

Chow, Rey: *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading Between West and East*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Chu, Fujun: Three Modern Women Writers, *Chinese Literature*, 1991 (Summer), 177-181.

Jallinoja, Riitta: *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet*. Juva: WSOY, 1983.

Jin, Feng: *The New Woman in Early Twentieth-Century Chinese Fiction*, West Lafayette: Purdue University Press, 2004.

Karkama, Pertti; Koivisto, Hanne: *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930 –luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Helsinki: SKS, 1999.

Kortelainen, Anna: *Naisen tie. L. Onervan kapina*. Keuruu: Otava, 2008.

Laitinen, Kai: *Aino Kallaksen mestarivuodet. Tutkimus hänen tuotantonsa päälinjoista ja taustasta 1922-1956*. Keuruu: Otava, 1995.

Laitinen, Kai: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava, 1997.

Lang-Tan, Meihua Goat Koei: „Women in Love: Two Short Stories of Ling Shuhua (1904-) Compared to Katherine Mansfield’s (1888-1923) Psychology“. In: *Chinese Literature and European Context*. Bratislava: 1994.

Lang-Tan, Meihua Goat Koei: *Begegnungen mit Anton Tschechow (1860-1904), Cao Xueqin (1715-63), Wang Shifu (ca. 1250-1300) und dem mongolischen Dramen-Dichter Sa Dula (1308-) in der Erzählung „Blumentempel“ (1925) der Autorin Ling Shuhua (1900-1990)*, Heidelberg: Verlag Heidelberg Hochschulservice, 2004.

Lappalainen, Päivi: „Jotakin vanhaa, jotakin uutta. Naisen subjektiviteetin rakentuminen L. Onervan Mirdjassa ja Aino Kallaksen Sudenmorsiamessa.“ In: Tapio Onella (ed.): *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*, Helsinki: SKS, 1992, 151-168.

Larson, Wendy: „Female subjectivity and gender relations: The early stories of Lu Yin and Bing Xin,“ In: Liu Kang and Xiaobing Tang: *Politics, ideology and literary discourse in modern China*, Durham: Duke University Press, 1993, 124-143.

Larson, Wendy: *Women and Writing in Modern China*, Stanford: Stanford University Press, 1998.

Leskelä-Kärki, Maarit; Melkas, Kukku; Hapuli, Ritva: *Aino Kallas. Tulkintoja elämästä ja tuotannosta*. Helsinki: BTJ Finland Oy, 2009.

Lyytikäinen, Pirjo: *Narkissos ja sfinksi: Minä ja toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 1997.

McDougall, Bonnie S.: „Dominance and Disappearance in May Fourth: A Post-Feminist Review of Fiction by Mao Dun and Ling Shuhua.“ In: Raoul Findeisen and Robert Gassmann, eds., *Autumn Floods: Essays in Honour of Marian Gálik*. Bern: Peter Lang, 1997, , 283-306.

McDougall, Bonnie S.: *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Hong Kong: Chinese University Press, 2003.

Ng, Janet: *The Experience of Modernity. Chinese Autobiography of the Early Twentieth Century*, Michigan: The University of Michigan Press, 2009.

Niemi, Irmeli: *Arki ja tunteet. Maria Jotunin elämä ja kirjailijantyö*. Keuruu: Otava, 2001.

Nienhauser, William H., ed.: *The Indiana companion to traditional Chinese literature*. Taipei: SMC Publishing, 1986.

Parente-Capkova, Viola: „Kuka, kuka sitoi?’ Dekadentti äitiys L. Onervan Mirdjassa.“ In: Pirjo Lyytikäinen (ed.): *Dekadenssi vuosisadan vaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*, Helsinki: SKS, 1998, 95-123.

Petříková, Vladislava: *Moderní čínská povídkářka Ling Shuhua*, bakalářská práce, Praha: FF UK, Ústav Dálného východu, 2008.

Rejhová, Martina: *"Mám toho všeho litovat?"*. Nepubl. diplomová práce, Praha: FFUK, 2001.

Rojola, Lea: „Konsa susi olen, niin suden tekojakin teen.´ Uuden naisen uhkaava seksuaalisuus Aino Kallaksen Sudenmorsiamessa.“ In: Tapio Objela (ed.): *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*, Helsinki: SKS, 1992, 132-150.

Rojola, Lea: *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Helsinki: SKS, 1999.

Taskinen, Tuula: „Nainen perheväkivallan uhrina Maria Jotunin romaanissa Huokuva talo.“ In: Sinikka Tuohimaa; Tarja Minkkinen (eds.): *Päähenkilönä nainen. Esseitä naiskirjallisuuden tutkuksesta*, Oulu: Oulun Yliopisto, 1989, 153-175.

Shih, Shu-mei: „Gendered Negotiations with the local: Lin Huiyin and Ling Shuhua“, in: *The Lure of the Modern. Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, London: University of California Press, 2001.

Xia, Zhiqing: *A history of modern Chinese fiction / by C.T. Hsia ; with an introduction by David Der-wei Wang*, Indianapolis: Indiana University Press, 1999.

Internetové zdroje:

<http://www.jstor.org/stable/3177896> - In Quest of the Writer Ding Ling (10. 6. 2010)

http://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/fileadmin/Documents/Research_Areas/Research_Project_B/B8_Rethinking_Gender/Mittler_Defying_Modernity.pdf - Mittler, Barbara: *Defy(N)ing Modernity: Women in Shanghai's Early News-Media (1872-1915)* (18. 6. 2012).

